

De quintencirkel

Willem Pijper

bron

Willem Pijper, *De quintencirkel*. Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1964 (vierde druk)

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/pijp004quin01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



De anti-muzikaliteit van de Hollander

Holland heeft zeven concertorkesten, orkesten dus die slechts bestaan ten behoeve van de symfonische concertmuziek, die getraind zijn, sinds jaar en dag, in het uitvoeren van de geaccrediteerde meesterwerken der toonkunst.

Holland bezit een falanx van (ten dele voortreffelijke) koorverenigingen: koren van beroepszangers, dilettantenkoren, - mannenkoren, vrouwenkoren, kinderkoren. Deze ensembles voeren vrijwel alles uit wat voor het apparaat werd geschreven: van Willaert tot Milhaud, de Matthäuspassion en Schönbergs Gurrelieder.

Holland herbergt tientallen degelijk geschoolde musici, pedagogen. Men telt conservatoria, muzieklycea, muziekscholen bij het gros. Het percentage Hollanders onder de internationaal befaamde solisten en orkestmusici is niet gering. De menigvuldige kamermuziek-, koor- en orkestconcerten worden hier niet slechter bezocht dan in Parijs, Berlijn of Wenen. Geen grote bioscoop meent het zonder ‘orkest’ en zonder Amerikaans concertorgel (met slagwerk, windmachine en donderplaat) af te kunnen.

En toch moet men de mentaliteit van deze Hollanders, die alle concerten nalopen, die een brokje muzikale opvoeding hebben genoten, die ene opinie hebben over Bach en de Jazz, die de theorieën van Wagner over het Gesamtkunstwerk hebben overdacht, voor wie concertprogramma's met analyses en notenvoorbeelden dagelijkse lectuur zijn, die in de muzieklexica thuis zijn als onze voorvaders in de concordantie van Trommius: anti-muzikaal noemen.

Want de melomanie van de Hollander is een harmoniummuzikaliteit. Andere rassen zingen, spelen viool, oefenen ijverig en grondig piano; in Italië hoort men muzikale uitingen

op mandolines en gitaren, de Schot vermaakt zich met het barbaarse geraas van zijn bagpipe, en de stammen der Zuidamerikaanse Mycetes brullen zelfs in koor. In Holland evenwel is het produceren van min of meer in een systeem thuis behorende klankenreeksen een bij uitstek onder het begrip zondag vallende bezigheid geworden. Gelijk de voetbalwedstrijden en het kerkbezoek.

Wanneer wij een of andere niet-winstgevende bezigheid verrichten, iets waarvan het 'nut' (voor onze economische verhoudingen, of voor ons nóg kwetsbaarder zieleheil) hypothetisch blijft, dan laten wij ons bij de keuze dier onledigheden gewoonlijk leiden door een soort van atavistische redelijkheid. Het vervaardigen van schilderijen, iets wat hier tot voor twintig jaren ongeveer met kwistigheid placht te geschieden, was zo een atavistisch relikwie: wij hadden toch maar Rembrandt voortgebracht, en Steen, en Dou, en Vermeer, en Hals. En men kon dus nooit weten of niet alle jonge schilders hun maarschalkspenseel in de ransel hadden.

Het schrijven van boeken, het ontwerpen van gevels zou men niet nutteloos mogen noemen. Zelfs het maken en uitgeven van gedichten niet. Het nut van deze verrichtingen ligt waarschijnlijk voor niet meer dan acht of tien procent op economisch terrein, en voor ruim negentig op zielig gebied, maar Holland is nu eenmaal de aardrijkskundige begrenzing van de Dordtse Synode en van de theologische schisma's. Met de muzische kunsten, die van geluid en van de beweging, weet een Hollander niet goed raad. De kunst der welsprekendheid was hier nimmer inheems; het karakter onzer volksdansen is stug en ruw; een toneelschrijfkunst heeft hier nooit bestaan, na de 'duistere' Middeleeuwen; en de muzikale compositie is na Sweelincks dood precies driehonderd jaren vergeten gebleven.

Niet door de interesse voor een kunst verraadt een volk ook dispositie voor die kunst. Nergens zag men meer standbeel-

den dan in de Siegesallee, maar zijn de Berlijners soms gepredestineerde beeldhouwers? Nooit was er ergens ter wereld een opeenhoping van voortreffelijke musici als tegenwoordig in New York tijdens de season, maar zijn de Amerikanen soms competente concertbezoekers?

Voor ons nationaal gevoelsleven gaan de muzische kunsten pas iets betekenen wanneer wij ze, via een denatureringsproces, een zekere nuttigheidscoëfficiënt hebben bijgebracht. Welsprekendheid groeide krom tot preektoon en rederijkerij, de danskunst kreeg haar literaire jurk-van-lamentaties, het drama werd tendensstuk, de muziek bezwijkt onder centenaarslasten van religie, ethiek en moraal. Er wordt tegenwoordig hier in Holland misschien meer over Beethoven gepreekt dan over de Bergrede. Is het dan te verwonderen dat ervaren kooplieden ook in de muziek een winstobject zagen en de Muziek-van-de-Dag creëerden, een verhandelbaar artikel met een vrij constante marktwaarde en een redelijke verhouding tussen vraag en aanbod? *Valencia* had een vaste koers, *Yes, we have no bananas* heeft hausse en baisse gekend; het kapitaal dat men in een jazzband steekt geeft een bepaalde, nauwkeurig te berekenen, rente. De zogenaamde amusementsmuziek heeft een zeer reële waarde, voor exploitanten zowel als voor consumenten.

Op het stuk van amusementsmuziek kunnen wij in de internationale competitie dan ook heel wel meedoen. In de Amsterdamse bioscopen en dancings wordt precies even goed, of precies even verwerpelijk, gemusiceerd als in Wenen, Praag of Madrid. Handelsgeest heeft met muzikaliteit maar zeer uit de verte iets te maken.

Anders staat het met de ideële nuttigheid, welke theologen, pedagogen en verbeteraars aan de muziek hebben weten te ontwringen. Men kan rondom een symfonie van Beethoven wel een of ander Lutheraans ritueel opstellen en een Passionsmuziek van Bach 'leent' zich voortreffelijk voor stille-

week meditaties. Een notabel componist schijnt eens verklaard te hebben dat het eerste deel van de derde symfonie van Mahler hem associaties gaf met de 1 mei-optocht der arbeiders, en dat was niet eens een hatelijkheid. Maar ten slotte concipieerde geen componist ooit een werk ten behoeve van de eerste mei of tot stichting ener anonieme menigte. Dit zijn toevoegsels, aanvaardbare of verwerpelijke toevoegsels; maar in ieder geval zijn het vreemde cellen in het organisme der muziek.

Musiceren, muziek maken ter wille van de muziek ('omdat het zo mooi klinkt' -, of zo fel, of zo vals) doet de Hollander niet. Dat kan hij nog niet - of: niet meer -, en wat hij niet kan, wat hem niet is voorgedaan en uitgelegd, deugt niet. Hij doet misschien graag alsof, hij houdt zich muzikaal. Maar hij verstaat de muziek (de niet-amusante muziek zonder handelswaarde, de muziek van Mozart, Chopin, Debussy, Bruckner of Franck) slechts met behulp van zijn theologische of esthetische dictionaire. Nergens vraagt men onwijzer naar het 'waarom' van een muziek dan hier, nergens wordt in dagbladkritiek en conversatie ernstiger geraaskald. In dit land kan geen solist van het zoveelste plan verschijnen met een onbeduidend confectieprogramma, of de couranten openen de sluizen hunner breedsprakigheid. En is er met geen mogelijkheid kans om meer dan drie woorden aan de solist te wijden, bij voorbeeld 'Hij speelt goed', of 'weergaloos zekere stokvoering', dan is er nog altijd het programma waarop men commentaar kan leveren, dan zijn er nog altijd Beethovens kracht en innerlijkheid, Mozarts goddelijke gratie, Mendelsohns wijze zelfbeperking en Brahms' ernst.

Een muzikaal volk zou er nimmer in slagen dermate uitvoerige bespiegelingen te houden. Het divageren over iets; een verhandeling, een preek houden op een gegeven tekst - dát is onze vaderlandse mentaliteit. Voor de niet-actief muzikalen, voor de concertbezoekers, is de muziek een soort ere-

dienst geworden. Er is ternauwernood een verschil in gradatie tussen gedachtenwisselingen naar aanleiding van de sprekende slang of naar aanleiding van de metafysica uit *Das Lied von der Erde*.

Dit geslacht zal het alfabet der muzikale ontroeringen niet meer leren. Men benadert de fenomenen van de verkeerde kant: te ernstig. Symfonieën en sonates werden altijd nog gespeeld; instrumenten be-speelt men. Musiceren is nu eenmaal geen serieus werk, als rechtspreken, schoonschrijven, speculeren of sommen maken. En spelen behoort men niet alleen op zondag te doen.

Een nijver en bedachtzaam ras is in de regel niet muzikaal. Misschien is onze volgende generatie wat ondegelijker - het zou ons muziekbegrip ten goede komen...

1926

Alphons Diepenbrock 1862-1921

I

Scheppende kunstenaars, componisten, zijn de ontvangers en zenders van vele stromingen. Zij, de boven het niveau der menigte uitstekenden, moeten alle vibraties ondergaan die andere groten, nu en vroeger, ooit hebben uitgezonden. Daar is natuurlijk iets als een afstemming, om voor een ogenblik het huidige radiojargon te gebruiken. Iemand als Saint-Saëns bezat geen spoelen waarmee hij de golven van Bayreuth kon opnemen; een wezen als dat van Max Reger was ongevoelig voor de trillingen van Puccini of Debussy. Het zijn evenwel niet slechts de muzikale stromen die er voor de componisten op aankomen. Wagner en Brahms ondergingen evenveel van Bismarck als Beethoven, in zijn tijd, van Napoleon. En het staat te bezien wat de betekenis van Hector Berlioz zou zijn geworden, wanneer deze het oeuvre van Shakespeare niet had gekend. Componisten, scheppende kunstenaars, zijn niet slechts de verwekkers en de beluisteraars van de bewegingen in de wereld der gedachte; zij zijn, in zekere zin, het produkt dier heterogene stromingen.

Niemand zal zich ooit vertrouwd kunnen maken met de muziek van Ludwig van Beethoven als hij niet enig begrip heeft van het Napoleontische tijdvak; en als het Duitse gedachtenleven, zoals dit zich verwezenlijkte in Schiller en Goethe, voor hem een verzegeld boek is, zullen hem de spanningen en (gemotiveerde!) krampachtigheden van Vijfde en Negende Symfonie tot op zekere hoogte ontgaan. De lectuur van E.Th.A. Hoffmans werken (*Kreisleriana*) leert meer omtrent het wezen der vorige-eeuwse romantiek (Spohr, Schumann, Mendelssohn, Brahms) dan de ijverigste bestudering van het

leven dier meesters kan opleveren. Het Duitse Rijk van Bismarck en Wagners bazuinen, diens geharnaste Es-dur, zijn stafrijmen - het zijn in wezen volkomen analoge uitingen. Wie de betekenis van Luthers kerkhervorming niet verstaat zal nimmer zelfs maar een summier besef krijgen van het componistschap van Johann Sebastian Bach; een stuk als de *Matthäuspassion*, gemeten met uitsluitend muzikale maten, lijkt dan een onevenwichtig pasticcio. Waargenomen als een manifestatie van het vroege protestants-religieuze denken blijkt dit werk echter een indrukwekkend monument. Zo is er meer:

Debussy behoorde tussen 1890 en 1900 tot Mallarmés cercle. Dit kenschetst een centraal punt in zijn leven; de periode waarin de *Pelléas et Mélisande* ontstond, een schepping waarvan de betekenis ver uit zal rijzen boven het luttel aantal jaren dat het literair symbolisme het Europese denken gedetermineerd heeft.

Niet slechts de tijdstippen zijn van belang; ook de plaatsen waar de centrale geesten zich bevonden doen ter zake. Nietzsche trok zich niet uit avontuurlijkheid terug in de onherbergzaamheden van Sils-Maria, en Byrons drang naar het Zuiden en het Oosten was evenmin ongemotiveerd. Johann Strauss was burger van Wenen, par droit de naissance; dat zegt alles. Johannes Brahms, de Hamburger, wenste wel dat hij als burger van Wenen geboren was; dat zegt ook alles.

Alphons Diepenbrock was de representatieve Nederlandse componist, beginnende tijdens de Beweging van Tachtig (zijn opus 1 is gedateerd 1885). Dit is één, het meest aan de oppervlakte liggende, kenmerk van deze persoonlijkheid.

Deze vaststelling, in haar algemeenheid, leert nog niets omtrent het vaak wonderlijk verwikkelde wezen van de meester, de eerste componis die Holland na de jaren van Sweelinck, juist drie eeuwen vroeger: 1562-1621, heeft kunnen voort-

brengen (componist hier in de specialiserende zin van muziekvinder en klankenbouwmeester bedoeld). Het is eigenlijk niet meer dan een tijdsbepaling.

Om de essentie van Diepenbrocks muziek te kunnen verstaan en om tot de kernen van zijn menigmaal duister betoog - duisterder nog voor niet-musici dan voor zelfs betrekkelijk ongeletterde muzikantennaturen - te geraken, moet men trachten de verschillende elementen waaruit zijn persoonlijkheid bestond op te sporen. Uit de aard der zaak zullen deze beschouwingen meer analytisch dan synthetisch uitvallen. Het komt mij voor dat alle kritische benaderingen van een nog in ons eigen tijdperk reikend kunstenaar eigenlijk analytische notities behoren te zijn. Piëteitshalve alreeds. Voor de synthese van zijn gegevens heeft de dichter, de componist zelf te zorgen gehad: zijn werken waren zijn synthese. Althans het deel van zijn werken dat het (labiele!) evenwicht tussen zijn affecten en de imperatieven van zijn levenswijze demonstreerde.

De componist Diepenbrock was opgegroeid onder de hegemonie van Bayreuth en een deel van zijn muzikale potentie is altijd gebonden gebleven aan die eerste fixatie. Zijn karakter was evenwel niet dat van de epigoon; dieper-in was hij vóór alles een opstandige. Hij heeft zich zijn leven lang gekant tegen wat hem verfoeilijk leek, en hij heeft de moed gehad ook dat te verwerpen wat in rechte lijn afstamde van zijn eigen verleden. In zijn vroegste periode veroordeelde hij reeds het regime van Verhulst cum suis, de muzikale equivalenten van Kloos', van Deysels en van Eedens poëtiserende predikanten. Hij heeft, naderhand, de onwaarde van het oeuvre van Richard Strauss vastgesteld (hoewel hij eerlijk kon toegeven dat Strauss' orkestwerken volstrekt legitieme afstammelingen van Liszts en Wagners klinkende verdichtselen waren.) Ten slotte bleek hij zelfs krachtig genoeg om een

nog groter fase van zijn leven te verloochenen; het werd na 1914 francofiel als slechts weinigen, hij offerde alles: zijn Duitse afstamming, zijn jeugdliefde voor Wagner, zijn eigen vroegere orkestkoloriet op het altaar van zijn overtuiging.

Men heeft in dit verband geringschattend gesproken van oorlogsneurose en germanofobie. Het kan zijn nut hebben deze mening te corrigeren. Diepenbrock had in 1912, toen nog niemand hier aan het bombardement van Reims of aan de ‘rücksichtslose’ duikbootoorlog dacht, reeds zijn *Berceuse* op tekst van Van Lerberghe geschreven, een werkje dat zo volkomen Frans is georiënteerd als men zich slechts kan voorstellen. Dermate Frans dat het tot de minder belangrijke delen van zijn oeuvre gerekend moet worden. Uit 1898 dateren reeds enkele van de liederen op woorden van Verlaine; in 1892 schreef hij zijn bekende studie over De Gourmonts *Le Latin mystique*. Zijn francofilie was oneindig veel meer dan een reactie op de zich buiten hem om voltrekkende wereldgebeurtenissen; zijn welhaast profetische vervoering betekende een reactie op zijn *eigen* gestorven gisteren.

Wij bezitten van Diepenbrock weinig manifestaties uit die laatste periode. Het in *Ommegangen*¹ gebundelde proza dateert van voor 1912, en ook zijn belangrijkste muzikale scheppingen stammen uit vroeger jaren. Welliswaar zijn drie van zijn vijf grote scènemuzieken (*Faust*, vert. Adama van Scheltema; Aristofanes' *Vogels*, vert. Deknatel; Sofokles' *Elektra*, vert. Boutens) van 1917 tot 1920, doch wij durven dat toch niet zijn meest geslaagde werken te noemen. Tot de hymnische hoogten van Vondels *Vaart naar Agrippine* (1904) of *Die Nacht* (naar Hölderlin; 1911) stijgen deze bekentenissen niet, meen ik.

Voor het totaal van Diepenbrocks wezen komen de laatste zeven jaren van zijn leven er betrekkelijk weinig op aan. Het dramatische gebaar waarmede hij zich van het Germania zijner

1 Uitg. Van Munster, Amsterdam, 1923

voorvaderen afwendde was voor hem, in 1914, een noodzakelijkheid. Voor ons, die later gekomen zijn, die in die jaren nog geen vezel van ons hart aan het Duitsland van Goethe, Hegel of Wagner verloren hadden, is het van buitengemeen geringe betekenis. Ons oordeel kan hierdoor slechts zuiverder worden, onze belangstelling in Diepenbrocks magistrale figuur slechts dieper.

II

Wij zien Diepenbrocks geest als een drievoudig geslepen kristal. Hij was als een prisma, dat drie facetten had, drie spiegelvlakken. Niet alle drie de vlakken zijn van evenveel belang voor de herinnering aan de gestorven meester: van een componist blijft meestal niet anders over in de bezinkende Tijd dan zijn muzikale scheppingen. De musicus vormde het eerste, voornaamste vlak van zijn wezen. Ten tweede was hij filoloog. Hij was dit met zijn ganse hart, uit overtuiging. Ten derde was hij gelovig katholiek. Uit overtuiging, met heel zijn ziel.

Voor de muziekhistorie, die een beschrijvende wetenschap is, zullen deze beide secundaire facetten: Diepenbrocks filologie en zijn katholicisme, er voorlopig wellicht weinig toe doen. Doch de geschiedenis der muziek verzamelt, sinds Ambros, een overstelpende menigte feiten, zonder daarbij veel aandacht te schenken aan het causale verband. Wat ten gevolge heeft dat het merendeel der muziekhistorisch geschoolden bij voorbeeld wel precies weet hoeveel opera's Richard Wagner heeft geschreven, en wanneer; doch niet van hoedanige invloed de lectuur van Schopenhauer en het persoonlijke en tragische contact met Friedrich Nietzsche op conceptie en uitwerking van de *Ring des Nibelungen* en het *Bühnenweihfestspiel* zijn geweest.

Men mag hopen dat het systeem van musicologie door Adolphe Boschot toegepast op het wezen en de werken van Hec-

tor Berlioz¹ mettertijd meer in gebruik zal raken. Een dusdanige studie over Diepenbrock zou het volle licht werpen op de zeer grote betekenis die men moet hechten aan zijn katholicisme, en aan zijn filologische fixaties. In het verloop van deze beknopte studie is het niet wel doenlijk álle relaties, álle wisselspiegelingen tussen die drie vlakken na te speuren; wij moeten ons tevreden stellen met aanduidingen. Het overzicht stelt andere eisen dan het levensbericht. Bij de conceptie van elk van zijn werken hebben de drie elementen waaruit zijn wezen bestond gefunctioneerd. Niet altijd en overal in gelijke mate. Het zou bij voorbeeld de vraag kunnen zijn wat de filoloog Diepenbrock van doen had met een tekstje als *De grote hond en de kleine kat* (Albert Verwey). En het verband tussen Diepenbrock, de katholiek, en de melodrama's uit Aristofanes' *Vogels* is ook niet gemakkelijk waarneembaar. Maar deze kleine uitzonderingen - uitzonderingen trouwens slechts tot op zekere hoogte - tasten het principe van beschouwing niet aan.

Wij zouden deze metafysische plattegrond wellicht zo kunnen tekenen:

MUSICUS	: FILOLOOG =
FILOLOOG	: KATHOLIEK =
KATHOLIEK	: MUSICUS

Het verhoudingsgetal wijzigt zich natuurlijk bij iedere nieuwe conceptie - ja, zelfs van bladzijde op bladzijde, van maat op maat. Maar de relaties, de verhoudingen zijn er altijd.

III

Diepenbrock, wiens oeuvre uit ongeveer tachtig grote en kleinere werken bestaat, heeft zich bij de keuze zijner muzische

1 Adolphe Boschot: *La jeunesse d'un Romantique; Un romantique sous Louis-Philippe; Le crépuscule d'un romantique*. Paris, Librairie Plon, 1906, 1908, 1912.

concepties bijna nimmer laten leiden door het muzikanteninstinct, om dit nu maar eens een ogenblik zo te noemen. Hij heeft geen symfonieën geschreven, geen sonaten, geen trio's of kwartetten. Hij heeft zelfs zogoed als geen puur instrumentale ('absolute') muziek gecomponeerd. Want wat betekenen op een oeuvre van ongeveer tachtig werken één hymne voor viool met orkest en één pianostukje van drie bladzijden? En zelfs dat is, in muziekethetische zin, geen 'absolute' muziek: de vioolhymne is een woordeloze parafrase op, een voorstudie voor de grote Novalis-hymnen (*Gehoben ist der Stein* en *Muss immer der Morgen wiederkommen*). Terwijl het pianowerkje (*Avondschemer*, dus alweer een poëtisch programma!) volkomen teloor gaat in het totaal van de machtige concepties die het omringen.

Diepenbrocks stimulansen waren, gewoonlijk, buitenmuzikale aandoeningen. Hij componeerde slechts van uit zekere, nauwkeurig te bepalen, muzische stemmingen. Doch door de woordeloze redelijkheden der zuiver instrumentale muziek, zonder meer, werden die stemmingen bij hem niet opgewekt. De onder zijn concepties liggende gevoelens waren, zoal niet definieerbaar, overal te herkennen als algemeen menselijke roerselen.

Diepenbrock was een prins van de opperste adel des geestes. En zijn ontroeringen waren dus overal zeer hooggestemd. Hierdoor alleen reeds was hij een ongewenste vreemdeling in het burgerlijke gilde onzer vaderlandse meesterzangers. Het spel van Diepenbrocks componistenbestaan, in het Holland van 1890 tot 1920, is tot in details gelijk aan de eerste akte van Wagners *Meistersinger*. Het ontbrak niet aan Beckmessers ('Neu Junker-Unkraut. Tut nich gut') en evenmin aan neuswijze Davidjes ('Das sind nur die Namen: nun lernt sie singen...'). Alleen een Hans Sachs, schoenmaker en poëet, telden wij toen evenmin als nu in ons midden... Diepenbrock had het zingen geleerd van die negentiende-eeuwse minne-

zanger, van Richard Wagner, juist zoals zijn prototype uit *Die Meistersinger*, Walther von Stolzing, mocht verklaren: ‘Herr Walther von der Vogelweid’, der ist mein Meister gewesen. En wat hadden onze vaderlandse gildebroeders daartegenover te stellen? ‘Wer nennt das Gesang?’ ‘s ward einem bang; Eitel Ohrgeschinder; gar nichts dahinter.’ Of: ‘Kein Absatz wo, kein Koloratur, von Melodei auch nicht eine Spur...’

Alphons Diepenbrock was in 1890 een volkomen onhollandse verschijning in de kring onzer vaderlandse muzikanten. En dat het gemiddelde der componisten zich in de dertig jaren, waarin hij zijn voornaamste werken voltooide, zo grondig gewijzigd heeft, zal een zijner onsterfelijke verdiensten blijven. Hij, en hij alleen, heeft onze quasi-Nürnbergse Singschule veranderd in een milieu, waar gedacht wordt over de kunsten, over de culturen, over de menselijke geest en over de duizend onderwerpen die het leven levenswaard maken. En waarschijnlijk is het hiertoe zo nuttig geweest dat hij zijn inspiraties nimmer direct putte uit de klinkende materie waarover hij heerste.

Wanneer wij op dit punt Diepenbrocks grote verdiensten erkennen dan past het evenzeer om vast te stellen dat, buiten Holland, het verschijnsel van de buitenmuzikale inspiratie tot het scheppen van muzikale kunstwerken geenszins tot de uitzonderingen behoorde. De inspiratieve bron van al Palestrina's scheppingen was de katholieke liturgie; Monteverdi bestaat slechts door zijn verhouding tot de antieke cultuur (of, preciezer: tot wat de Renaissance onder antieke cultuur verstond). De muzikanteske componisten: Mozart, Bach, Schubert, Haydn, die slechts in woordeloze muzikale complexen of frasen dachten, behoren ab origine tot een ander ras. Of, ten slotte, deze thaumaturgen, huizende bij de Bron der instincten, die vóór alle redelijkheid is en afzijds van het begrip, niet te allen tijde de definitieve machthebbers zul-

len zijn in de wereld des geestes is een vraag die hier onbesproken moet blijven.

Men versta dit wel. Alleen de zéér groten, de absoluut geniale scheppers, vindere van duistergevoelde waarheden, hebben het recht op de soevereine macht over ons collectieve muziekbewustzijn. De epigonen: Reger die fuga's van Bach herschrijft, de 'grote talenten' der romantische periode die klassieke sonaten en symfonieën van Haydn, Mozart en Schubert lieten herdrukken, hebben geen deel aan de constitutionele monarchie des Abstrakten Klanks. En Holland had, tot 1900 ongeveer, nu eenmaal niet anders voortgebracht dan epigonen van epigonen: Mozart gewon Mendelssohn en Beethoven gewon Schumann. En Mendelssohn en Schumann gewonnen Verhulst en Verhulst was (en is) vruchtbaar in de lage landen aan de Noordzee. En zie nu hoe Diepenbrock, in 1891, met Verhulst kon afrekenen:

'Hij is de slaaf geweest van zijn persoonlijke sympathieën en van het vals begrepen classicisme van een kunstloze tijd'. 'Zijn verdienste was zeker nog die, te begrijpen dat Brahms en Rubinstein, Bruch en Hol niet met dezelfde maat mochten worden gemeten als Wagner.' '...Gewichtiger is het te constateren dat Verhulst voor ons geslacht niets meer is, dat hij ook voor ons oordeel inferieur is, ondanks zijn talent en de beslistheid zijner principes. Inferieur, omdat hij zijn oordeel niet onaantastbaar heeft gesteld voor persoonlijke beweeggronden, en het superieure niet heeft willen erkennen, - inferieur eindelijk, omdat hij de samenhang niet heeft begrepen van het superieure met de kunst, die hij als de ware en hoogste vereerde.'¹

Dit is het inzicht van de geïnspireerde. Diepenbrock toonde zich altoos de geïnspireerde als hij iets te uiten had, in proza of in klank. Maar men kan het zijn tijdgenoten ternauwernood verwijten dat zij geen organen hadden waarmee zij Diepenbrocks inzichten konden opnemen, waarmee zij

1 *Ommegangen*, blz. 17, 18, 21.

zijn uitingen konden controleren. Iemand als Bernard Zweers, zijn tijdgenoot, inspireerde zich op totaal andere bewegingen in de wereld des geestes. Zweers schreef symfonieën in het gamma van Wagner en volgens de codices der Duitse conservatoria; Zweers schreef *Liedjes der Liefde*, op woorden van Lovendaal ('Buurman's Truuke is mien dênie'), hij schreef een tenorlied op tekst van Hofdijk: *Lachjes van het weesje*, hij schreef een *Ave Maria* en een *Veni Creator* en een *Sinterklaascantate*. Hij schreef een *Ode aan de schoonheid*, op woorden van Boutens, *Wijzangen* naar Rabindranath Tagore en hij componeerde een *Rijmpje* van Prins. Maar wat beduidde dit alles voor deze componist, de 'vakman' der vaderlandse bent en dus de meerdere van de 'dilettant' Diepenbrock? Men zou inderdaad niet weten te omschrijven wat de religie, de dichtkunst, voor componisten van Zweers' geaardheid betekent. Veel in ieder geval niet...

Maar Zweers - ik kies Zweers, doch ik kon bijna elke andere naam, van welke notabele Hollandse componist ook, noemen - was een 'absoluut' musicus. Voor zo een absoluut musicus is een tekst, een gedachtengang, een overtuiging, niet anders of meer dan een voorwendsel om muziek te schrijven. Er zijn in de muziekhistorie illustere voorbeelden van deze dispositie: voor Mozart was Schikaneders *Zauberflöte*, dat duistere ritueel, ook niet anders dan een voorwendsel om een opera te gaan schrijven. Doch Mozart behoorde toevallig tot de stam der allermachtigste klanktoveraars die onze Europese beschaving heeft voortgebracht - en dus valt elke vergelijking scheef uit. Diepenbrock moest de mentaliteit, die wij wel typisch muzikantesk noemen, volstrekt verwerpen. Hij was niet slechts componist, hij was geen 'Nur-Musiker'. Niet uit gebrek aan talent - dat is het kortzichtige verwijt dat men hem altijd gemaakt heeft, en dat in de waardeschatting der melomane concertbezoekers zijn werk aankleeft als een doem; maar uit de aard van zijn talent.

IV

Uit het schema dat wij van de onder al zijn werken vibrerende zielsbewegingen ontwierpen, zou blijken dat zijn compositorische potentie slechts dan in functie trad wanneer daar stromingen van de religieuze en (of) van de filologische (dat was dan, in zijn geval, meestal uitgesproken filosofische) kant van zijn wezen op begonnen in te werken. Diepenbrock was vóór alles een meester der extase; hij is onovertroffen in het oproepen van verrukkelijke visioenen. Zijn geslaagde werken: de grote hymnen, fragmenten uit de *Marsyas*-muziek, Vondels *Vaart naar Agrippine*, sommige reyen uit de *Gysbrecht*, de *Mis*, het *Te Deum*, *Lydische nacht*; de grote liederen: *Incantation*, *Receuillement*, *Puisque l'aube grandit*; het *Carmen saeculare*, zijn daar om deze stelling te bewijzen. Geen van onze vaderlandse 'absolute' musici steeg ooit tot deze toppen van ontroering; geen dezer componisten toch kende de drang ener dermate felle en machtige inspiratie.

Objectief beschouwd is er weinig verwonderlijks in het feit dat de muzische gesteldheid, opgewekt door het met een levende en waakzame belangstelling doordringen in de carmina van Horatius, de drama's der Antieken, de hymnen van Novalis, het aanzijn geeft aan grootser en menselijker kunstwerken dan de muzikale dispositie die zich spiegelt aan de exemplen; de muzikale dispositie wier confiteor een catechismus is: 'Zó deden het Beethoven en Brahms, en zó was het dus wel gedaan.' Diepenbrock was, uit deze aard van zijn wezen alleen reeds, voorbestemd om onze eerste grote componist te worden. De musicus Diepenbrock kon het probleem-Verhulst dóórdenken en definitief oplossen van zijn muziekbewustzijn uit. Een niet-classicus, een atheïst zou dit weinig anders aangevat hebben. Voor hem zelf was wellicht een andere, latere afrekening: 'Prof De Boer over Nietzsche', 1907¹ van nog meer

1 *Ommegangen*, blz. 188-211.

belang. Het gold hier een verdediging van zijn filologie, die voor hem geen ‘vak’ was, doch een levende overtuiging. ‘De leraar werd eerst waarlijk leermeester in de uren van lectuur, bij de aandacht voor de poëtische schoonheden van zijn vereerde Vergilius en Horatius, en hij was dichter, als hij voor de rijke taal en woordbeeldingen van Homeros, Xenofon, Sofokles, de meest karakteristieke Nederlandse vertaling vond, of de stijlschoonheden van Plato's of Tacitus' kunstproza deed aanvoelen. Dan werd Cicero's Orator in verband gebracht met de Gregoriaanse muziek, of wel hij sloeg zijn vleugel open en bewees het geestelijk verband tussen Aeneas' tocht naar de onderwereld en aankomst in het Elysion met het Adagio uit Mahlers Vierde Symfonie: ‘Devenere locos laetos et amoena vireta’...^{1 2}

Het artikel tegen prof. De Boer is om meer dan een reden merkwaardig. Diepenbrock was geenszins een Nietzschiaan; De *Dionysos-Dithyramben* wekten zijn verzet, en in ‘Der Fall Wagner’ stonden zijn sympathieën veeleer aan de zijde van de componist dan aan die van de wijsgeer. Hij verdedigde zijn eigen inzichten, geprojecteerd in het oeuvre van Nietzsche, tegen de aanraking met ‘de wetenschap’, de koele, de voorkeurloze, zoals die zich manifesteerde in zo menig didactisch betoog. ‘Indien ik deze poging’ (om de waarde van hetgeen door de heer De Boer over Nietzsche is gezegd vast te stellen) ‘doe, gebeurt dat niet omdat ik mij de autoriteit zou toekennen om een deskundige in de filosofie te kritiseren, noch ook omdat ik een aanhanger ben van Nietzsches leer, waarvan ik gaarne verklaar, het positieve gedeelte niet te begrijpen, noch te gevoelen, en waarvan ik in de verwerping van het negatieve (als Nietzsches kritiek van het Christen-

1 ‘Leven en werken van Alphons Diepenbrock’, door Balthazar Verhagen. Afgedrukt in het programma-tekstboek van de eerste uitvoering van Diepenbrocks *Missa* te 's-Hertogenbosch, 1921.

2 Vergilius, *Aeneas*, VI, blz. 638.

dom) met de heer De Boer instem, als hij zegt, dat het grotendeels “een vechten tegen eigen herschenschimmen” was. Maar Nietzsche was nog iets anders dan Antichrist en stichter van een nieuwe godsdienst, en voor wie hij, als voor de schrijver dezer regelen, de onvergelykelijke en enig competente rechter over de moderne cultuur is geweest (...), voor die is de rede van de heer De Boer geen aangename lectuur (...), omdat de redenaar daarin deze grote geest dienstbaar heeft gemaakt aan zijn ambt en aan hem geweld heeft gepleegd, door stilzwijgend “de wetenschap” te stellen als “Ding an sich”, waaraan de “Erscheinung” Nietzsche moest worden gemeten.’

De door zijn muzische besef buiten de cirkel der eeuwen tredende meester moest dit wel zo waarnemen. Hij voelde zich niet door afgronden van tijd gescheiden van zijn Sofokles of zijn Horatius, en Aristofanes mocht hij beschouwen met het oog van de Oudere. Goethe, Plato, von Hardenberg en Notker Balbulus waren zijn tijdgenoten en het is niet gewaagd om te zeggen dat hij naar de geest in 1920 verder afgegroeid was van Richard Wagner, zijn vroegere promotor, dan van Thomas à Kempis.

Dit muzische besef, dit transcendentale saamhorigheidsgevoel ligt ten grondslag aan het merendeel zijner grotere werken. Hij componeerde, op latijnse tekst, behalve de *Missa* en het *Te Deum*, een *Caelestis urbs Jerusalem*, *Stabat mater dolorosa*, *Stabat mater speciosa*, *Tantum ergo sacramentum*, *Veni creator spiritus*, zestien strofen van Q. Horati Flacci *Carmen saeculare* en een *Ecce quo modo moritur justus*. Zijn vijf grote scènemuzieken behoren tot de klassieke gedachtenwereld: *Marsyas*, mythische komedie van Balthazar Verhagen, Vondels *Gysbrecht van Aemstel*, de *Faust* van Goethe, Aristofanes' *Vogels* en Sofokles' *Elektra*. Hij heeft ongeveer veertig liederen geschreven, op teksten van Goethe, Heine, Baudelaire, Verlaine. Zijn grote hymnen met orkestbegeleiding zijn gecomponeerd op woor-

den van Novalis, Nietzsche, Hölderlin... De tekst, de metafysische achtergrond van het gedicht, was nimmer bijzaak voor Meester Alphons. Hij behoorde niet tot de bijbelse zaligen door armoede van geest; men zal onder zijn noten niet één regel minderwaardige poëzie aantreffen.

V

Het derde facet van het kristal zijns geestes was ongetwijfeld Diepenbrocks Katholicisme. Wanneer wij een ogenblik afzien van de onweerlegbaar juiste vaststelling dat alle religie gesublimeerde erotiek is (het verband tussen de zinnelijke en de metafysische Eroos is in projecties als de Novalis-hymnen, de *Marsyas*-muziek, de *Lydische nacht* en de Verlaine- en Baudelaire-liederen manifest genoeg), en wij nemen, stilzwijgend ‘het Katholicisme’ als ‘Ding an sich’ waaraan de ‘Erscheinung’ Diepenbrock kan worden gemeten, dan is het duidelijk dat dit religieuze besef voor het affectleven van de kunstenaar van nog oneindig grotere betekenis was dan alle schatten zijner wijsheid.

Diepenbrock, de magiër, tijdgenoot van Seneca, van Sofokles en de hoogst onchristelijke Vergilius, wist zich zeer eeuwig - ofschoon hij toch nimmer een zekere schroom voor de dithyrambisch-extatische Euripides (*De bacchanten*) heeft willen overwinnen. En Nietzsches *Dionysos-Dythyramben* noemt hij ergens ‘deze gruwelijke en in de onmiddellijke nabijheid van de waanzin ontstane produkten’.

Doch Diepenbrock voelde zich anderzijds volkomen begrensd. Hij besepte het christendom, het katholicisme, als een nog betrekkelijk jonge vorm van religieus bewustzijn, een in de tijd geprojecteerde kosmogonie waarvan wij de originen weten en de voltooiing kunnen vermoeden.

‘Nog eenmaal moge, vóórdát de oude occidentale, de oude Latijnse wereld, het wrak van het oude heilige Roomse rijk

wegsomberen zal in de mateloze kloof der oneindige tijden, nog eenmaal moge vóór gindse schemering de oude wereld luisterrijk staan in roerenden glans van guldene luchten op de hoogvlakte der verledene eeuwen. (...) Wij staan, zo schijnt het, aan de poort dier schemering.’¹

Hij heeft een wedergeboorte gewild, hij heeft verwacht dat de geest der christelijke mystiek ‘het God-in-en-uitademen, de communie der aardse natuur met de goddelijke’ zich opnieuw zou manifesteren, in zijn, in onze dagen; en hier ligt de tragiek van zijn leven, het Tijdelijke, Al-te-tijdelijke van zijn concepties. Hij heeft het kasteel zijner verwachtingen op zand gebouwd. Want Richard Wagner was niet de Sofokles van Bayreuth, zoals de adepten wel meenden; Wagner was een opera-componist met grote allures en een zeer beperkte artistieke potentie. Richard Wagner betekent voor de Duitse muziekgeschiedenis een hoogtepunt, voor de Europese muziekhistorie een interessant moment, voor het artistieke bewustzijn der tegenwoordige mensheid niets, en voor de mystische geest der tijdeloze Godzoekers minder dan niets. De filosofemen en theologismen van de - ongetwijfeld geniale - histrio Richard Wagner behoren tot een ander ras dan de beschouwingen, de worstelingen van de gehallucineerde mysticus. Zij zijn zonder enige twijfel inferieur.

Het tragische in het leven en werken van Alphons Diepenbrock is geweest dat hij zijn aanknopingspunten heeft gevonden dáár waar geen veel-verdere ontwikkeling meer mogelijk was. Zo werd zijn oeuvre een consequentie, een conclusie, doch nimmer een schakel in de keten der klanken die onze verbeeldingen klinkt aan de droom. Hij heeft Wagner liefgehad met de onstuimigheid der jeugd - maar zijn orkestrale koloriet heeft daardoor een accent gekregen dat het ongeschikt maakte voor andere, edeler en subtieler bekentenissen. Zelfs het voorspel tot Aristofanes' *Vogels* (van 1917)

1 *Ommegangen*, blz. 54.

broeit hier en daar nog in het Bayreuther gamma. Hij heeft in Gustav Mahler een consequentie gezien van zijn eigen en Wagners principes, en zijn latere werken (*Die Nacht*, naar Hölderlin, van 1911; en *Lydische nacht*, op tekst van Balthazar Verhagen, van 1913) dragen de sporen van dit nieuwe contact. Toen de betekenis van Claude Debussy tot hem doordrong - en dat is geweest lang voor de wereldoorlog - was er iets in hem dat hem belette zich dovelings en blindelings te vergeten in de klanktovers en primitivismen van de Franse meester. Was het Debussy's hautain-afwijzende aristocratie? was het de koele verachting die de schepper van *Pelléas* toonde voor Wagner? Het zou dit laatste wel geweest kunnen zijn...

De grote, de vernietigende tragiek in Diepenbrocks leven was evenwel dat wat zijn grootste troost scheen: zijn religieuze besef. Iemand die het katholicisme van heden durfde te zien als 'het wrak van het oude heilige Roomse rijk'; die dorst te erkennen dat dit alles 'zal zijn als van een Fuga de Coda, waarin zich verdringen koortsig-bewegelijk de ter doods-zee verlangende krachten', was meer dan een groot denker. Hij was een ziener.

VI

Het laatste artikel uit de bundel *Ommegangen* is het opstel dat hij schreef na de dood van Gustav Mahler (18 mei 1911). Het werd geschreven met de grote liefde die hij de gestorven componist, zijn broeder in Wagner, toedroeg, en met een waardige beheersing in de bewondering. Diepenbrock was, in 1911, al wat vermoeid geraakt van Wagners extatische kopers en hij koesterde, diep-in, wensen en fantasieën die totaal anders gericht waren dan de koloristische exuberanties waarin Mahler uitmuntte. De laatste evolutie bereidde zich in hem voor: hij had zijn eerste toneelmuziek geschreven: de

fauneske komedie *Marsyas*, waarin Apollo aangeroepen wordt met een soms bijna Dionysische furie.

Hij wendde zich, in die jaren, op het voetspoor van Nietzsche af van het avondlandse denken en de drang naar de oriënt werd machtig in hem. Hij werkte aan het declamatorium *Lydische nacht* (Verhagen); de plannen voor *Faust*, de *Vogels*, *Elektra* begonnen vaste vorm aan te nemen. Er ontstonden geen geestelijke werken meer; de oorlog kwam, en daarmee de breuk met het Germaanse verleden. Hij componeerde geen regel Duits meer en al wat met vroeger samenhang werd taboe.

Men zou soms willen weten hoe zijn weg geworden zou zijn wanneer die (uiterlijke) evolutie minder abrupt had plaatsgevonden. Voor 1914 waren de pogingen om los te geraken van Wagners heerschappij ook reeds manifest. Want in het artikel over Mahler wordt de naam van Wagner niet éénmaal genoemd...

Doch Diepenbrock was toen reeds vermoeid. Vermoeid van een leven vol worstelingen: met het inzicht, met de stugge materie der klanken, met het wanbegrip en de wansmaak van het Nederlandse volk.¹ Hij voelde zich vervreemd raken van de muziek die begon te weerklinken. Aan Debussy heeft hij nimmer getwijfeld, doch de werken van Ravel ontketenden reeds het eerste verzet. Schönbergs hypothetische klankabstracta boezemden hem een soort afwijzende belangstelling in. Van Strawinski heeft hij geen duidelijke voorstelling meer gekregen. Doch het tijdperk dat hij beleefde, van 1917 ongeveer af, demonstreerde onophoudelijk dat de evolutie zich ontwikkelde langs gans andere lijnen dan hij berekend had. Dat is de laatste, en wellicht de wrangste,

1 'In aanmerking moet genomen worden dat er nog geen "Nederlandse" muziek bestaat, evenmin als een "Nederlandse" muziekbeoefening, en dat de gehele muziek een uit Duitsland geïmporteerde zaak is.' - A.D. in het 'Mengelberg-gedenkboek', uitg. Nijhoff, 1920.

teleurstelling geweest in dit leven van een groot kunstenaar. Wat hij schreef over Mahler past beter nog op hem zelf: 'In de aanschouwing van het Goddelijke is hij geworden de laatste Hymniker, de laatste verheerlijker van het leven, gezien onder de gezichtshoek van het Eeuwige.'

1926

Pause del silenzio

I

Gian-Francesco Malipiero noemt een aantal zijner orkestwerken *Onderbrekingen van het zwijgen*. Algemener naam is ternauwernood denkbaar; wat is de muziek anders dan verbreking van de stilte, - van stilten die wij zomin verdragen als het vacuüm?

Heeft men zich ooit afgevraagd waarom wij eigenlijk musiceren?

Het eerste motief daarvoor is: vrees voor de stilte. De absolute stilte, zoals een Robinson Crusoe die soms ondergaan moet hebben op zijn Zuidzee-eiland, of waarvan Poolreizigers in de sneeuwvelden ons weten te berichten - die absolute stilte kennen wij Europeanen bijna niet meer. Doch die eeuwige stilte is vreesaanjagend; uit onze kinderherinneringen bleef ons allen wel bij, hoe wij, alleen gelaten in een eenzame kamer, ons bekropen voelden worden door een vage angst, die soms zó dwingend werd dat wij die dreigende stilte móesten verbreken door hardop praten, fluiten of zingen. Dit is een der motiveringen, de voornaamste, van onze musicieerbehoefte: vrees voor de stilte.

De tweede motivering vindt men in de ons allen aangeboren zucht tot nabootsing: als één man, in een troep soldaten bijvoorbeeld, begint te fluiten dan volgen alle anderen.

Aan deze twee observaties heeft men volkomen genoeg wanneer men het probleem van het willen musiceren tot onderwerp van een korte beschouwing gaat maken. Ik voorzie evenwel dat men zich in de kringen der vakgenoten niet tevreden zal willen stellen met een zó eenvoudige en nuchtere rangschikking der overwegingen. Men zal allicht de redenatie ad

absurdum trachten te voeren door te vragen of een componist soms componeert omdat hij bang in het donker zou zijn, of omdat iemand uit zijn kennissenkring óók muziek placht te schrijven...

Zó kinderachtig zitten de zaken echter niet in elkaar. Wanneer ik het musiceer-probleem aan de orde stel, zal het nodig zijn er ons van tevoren degelijk rekenschap van te geven dat wij het niet hebben over de resultaten van het componeren of musiceren (over een compositie of over een uitvoering), doch over het wezen van de handelingen die aan het componeren en musiceren ten grondslag liggen.

Vraag men muziekgevoeligen naar hun ondervindingen bij het uitvoeren, het aanhoren van een muziekstuk, dan krijgt men de meest verschillende antwoorden. De reflexen van musici en amateurs wisselen af tussen louter cerebrale genoegens en een bijna volslagen verstandsverbijstering. Ik ken melomanen wier gelaatsuitdrukking onder het geboeid luisteren naar muziek volkomen verandert: de 'Triebmensch' treedt naar voren en wij zien een gezicht, observeren gebaren die wij in het dagelijkse leven nimmer te aanschouwen zouden krijgen. Anderen blijven uiterlijk onbewogen, vinden zelfs nog gelegenheid om onder het horen mededelingen te doen, of te spreken onder het spelen. Niemand zal volhouden dat Berlioz' fabuleuze luisteraar, die het nooit kon laten onder de muziek zijn schoenen uit te trekken en achter zich te werpen, méér van die muziek 'genoot' dan de man met distributiever opmerkzaamheid.

Maar dit zijn slechts uiterlijkheden. Men luistert naar muziek, men maakt muziek omdat dit de luisteraars, de bedrivers ontroering schenkt. Die ontroering kan direct, ongecontroleerd, aan de dag treden: de werking van de muziek gaat dan voor het grootste deel buiten het bewustzijn om. De ontroering kan ook aan de censuur van het ordenende, nivellerende bewustzijn onderworpen zijn: men luistert, musiceert

dan niet minder intens (integendeel!), doch er blijven in dit geval nog ernalgieën over, nodig om ook andere fenomenen binnen de cirkel van het bewustzijn te trekken of te houden. Wij zoeken, bewust of onbewust, *ontroering* in het spel der klanken. Waarom?

Omdat de mens, uit hoofde van zijn geaardheid, een onbevredigd, onevenwichtig wezen is. Het menselijk denken is buiten staat op de vragen naar dood en leven, ruimte en tijd afdoende antwoorden te geven. Niemand kan deze laatste vragen beantwoorden; men kan ze ontwijken, met behulp van de religie, men kan hun aspect wijzigen, met behulp van de filosofie - maar alwetend is niemand.

Naarmate iemand het leven beter verstaat is hij zich de begrensdheden van zijn weten dieper bewust. En in diezelfde mate zal, bij een krachtige levensdrang, de behoefte sterker worden ditzelfde leven, zoal niet te begrijpen, dan toch tenminste te ervaren. Een sterke vitaliteit - een 'gezonde geest' zegt men, populair - kan niet buiten ontroeringen. Emoties kan iedereen van alles ondergaan. Wat voor de een ontroering betekent is soms voor de ander slechts gewaarwording. Natuurverschijnselen wekken veelal ontroering (op deze wijze moet men ook het gedweep met 'de natuur', in navolging van Jean-Jacques Rousseau, verstaan), maar ook een hoogoven, een turbine, een radiotoestel kunnen emoties geven. Dat hangt uitsluitend van de geaardheid van de beschouwer, mede bepaald door tal van bijomstandigheden, af. Ikzelf werd in mijn jongensjaren bij voorbeeld sterker geïmpressioneerd door de retorten van het gasfabriekje in mijn geboortedorp dan door de indrukwekkendste donderbui, met windhozen en hagelslag. Aan natuurverschijnselen was ik toen reeds 'gewend'; het spel van het vuur in die x maal vergrote keukenfornuizen wekte associaties, die mij nu nog helder voor de geest staan. De particuliere associaties ga ik hier, als niet strikt ter zake dienende, voorbij.

De emoties welke men van ‘de natuur’ ondergaat, de schijnbaar onevenredig sterke indrukken die ons een sneltreinlocomotief kan geven (Honeggers *Pacific*), de dikwijls enorme suggesties die een volksverzameling, een slagschip, een laboratorium kunnen wekken, zijn slechts een seismogram van de gevoeligheid der beschouwers.

Laboratoria, slagschepen, meetings, locomotieven en lawines zijn er niet ten behoeve van de ontroeringen die men ervan kan ondergaan...

Maar symfonieën, kwartetten en sonates bestaan slechts ten behoeve van de zeer speciale ontroering, genaamd de muzikale. Het enige, hypothetische ‘nut’ dat een sonate kan hebben berust in dat vermogen om te ontroeren.

Welke is nu die muzikale ontroering, ten behoeve waarvan overal ter wereld duizenden en duizenden concertwaarts tijgen, ten behoeve waarvan wij een zonnestelsel van componisten en uitvoerders hebben ontworpen in de wereld van de geest, een zonnestelsel met vaste sterren als Bach en Beethoven, met Paganini-kometen en met een miljard nevelvlekken, lichtende stof, waaronder men de levenslang beroemde uitvoerders kan verstaan? Welke ontroering zou men mogen vragen, is specifiek muzikaal?

Toch zeker niet Honeggers locomotieven-impressie, evenmin als het glas bier van Richard Strauss, als Beethovens Pastorale-vogeltjes, Saint-Saëns' natuurgetrouwe spinnewiel of de doorgehakte bezemsteel van Goethe-Dukas. Dit zijn in het muzikale getransponeerde, maar a priori buiten muzikale gegevens.

De muziek is de meest abstracte aller kunsten. Beeldende kunsten hebben hun ‘onderwerp’¹, de literatuur kent het correctief der redelijke overwegingen. Maar de muzikale redelijkheid is misschien een ‘hogere’, misschien een ‘lagere’ - doch zij ontsnapt volledig aan de ordening van het gezonde

1 Ik heb het in dit verband niet over de, voorlopig nog niet afdoend theoretisch gefundeerde, ‘onderwerploze’ schilderkunst.

verstand. Op een ander plan, op het terrein der loutere techniek - der doelmatigheid - liggen de zaken natuurlijk anders. De *kunst* muziek staat volkomen buiten de invloedssferen van de ordenende rede; het *vak* toonkunst daarentegen wordt door een groot aantal verstandelijk-begrijpbare wetten geregeerd. Uit het onderling verwisselen van deze beide fenomenen, de kunst en het vak ontstaan alle onjuiste bespiegelingen zoals men die in de laatste maanden bij voorbeeld van Dirk Schäfer in het tijdschrift Nu heeft kunnen lezen. Of proberen te lezen.

Wanneer wij vaststellen dat wij het wonder van het musiceren nimmer verstandelijk zullen kunnen benaderen, dan betekent dit nog niet dat de behoefte om te musiceren eveneens een onbenaderbaar geheim zou moeten blijven. Muzikale ontroeringen, dat wil zeggen de emoties die aan muzikale kunstwerken ten grondslag liggen, zijn ontroeringen die op geen andere wijze medegedeeld, geuit kunnen worden. Hiermede is niet gezegd dat er emoties zouden zijn die nimmer anders dan in een muzikale compositie verwezenlijkt zouden kunnen worden. Dit hangt immers slechts van de specifieke talenten van de kunstenaar af. Lenau dichtte een Don Juan, Richard Strauss componeerde ditzelfde gegeven. Strauss maakte ook een muziekstuk op (een deel van) gedachtencomplexen waarmede Cervantes zijn ridderroman *Don Quijotte* schreef. Zowel Strauss' als Lenaus, als Cervantes' scheppingen zijn in hun gemiddelde geslaagde kunstwerken. Is het ene werk beter dan het andere? Misschien. Maar het is nu wel duidelijk dat de mate van geslaagdheid in deze gevallen niet afhankelijk gesteld kon worden van het (identieke) punt van uitgang, geloof ik.

Bij Richard Strauss werden de voorstellingsgroepen, die bij Lenau of Cervantes tot literatuur werden: klank. Voor een componist is dit de enige mogelijkheid om zijn ontroeringen te verwezenlijken: ze tot klankbeelden te verwerken. Het

lijkt overigens niet gewaagd vast te stellen dat de sterkst muzikale composities gegroeid zijn uit ontroeringen die verder van het centrum van ons bewustzijn afliggen dan de emoties welke het aanzijn gaven aan de scheppingen der literatuur of der schilder- en beeldhouwkunst. Getuige de ‘verklarende toelichtingen’ bij de meesterwerken der toonkunst, getuige ook de kinderachtige rationalisering, waarmede men het bestaansrecht der zogenaamde programmuziek tracht te bewijzen.

II

Wij zullen het wonder van het musiceren nimmer verstandelijk kunnen benaderen. Omdat niemand ooit het wezen van de muziek zal leren kennen, hoeveel hij ook van de toonkunst weten moge.

Composities, slechts gemaakt ter wille van toonkunstige liefhebberijen, hebben in de regel tamelijk weinig met muziek te maken. Muziekgevoeligen, vaklieden zowel als leken, merken dit instinctmatig en onmiddellijk. Epigonenwerk, in de slechte zin, is altijd minder dan het voorbeeld, is vaak zelfs een karikatuur ervan. Omdat de voorganger componeerde van zijn muziekgevoel uit, de naloper ten behoeve van een toonkunstige premissie. De noten kunnen overeenstemmen, de tekens, de structuur. Maar de ‘muziek’ stemt niet overeen: die is bij de epigoon meestal afwezig. Juist daardoor wordt hij tot epigoon gestempeld... Ik heb stukken van Emile Enthoven gehoord die bedrieglijk op Bruckner geleken; dat wil zeggen de noten klonken precies zo. Dezelfde melodiewelvingen, dezelfde instrumentatie. Maar met de *muziek* van Bruckner had dat natuurlijk nooit iets te maken: ‘What's Hecuba to him or he to Hecuba that he should weep for her?’

Ik zou willen vaststellen dat deze epigonenarbeid, hoewel het algemene aspect der Europese muziekwereld er niet onaan-

zienlijk door wordt beïnvloed, hier verder buiten beschouwing kan blijven. Er moet toch een zeker minimum aan ‘muziek’ zijn, wil mij voorkomen. Men componeert maar al te vaak gelijk men patience speelt, schaakt, boekhoudt of schoenen poetst. Men werkt namelijk volgens zekere, als doelmatig erkende, regels, met plichtmatige belangstelling, of wel, vol ijver, uit liefhebberij. De resultaten zijn dan, in het gunstigste geval, glimmende schoenen, een dankbaar stukje muziek, een sluitende boekhouding, een gewonnen partij of een aantal ordelijk gerangschikte stapeltjes speelkaarten. Het is duidelijk dat dit niet veel meer met het affectleven te maken heeft.

Hetgeen wij ‘muzikale waarde’ noemen vindt men uit de aard der zaak meer in de meesterwerken dan in de creaties der epigonen. Maar epigonenwerk of meesterstuk - het ontstond tenslotte altijd uit de behoefte om te musiceren, uit de behoefte om de stilte te verbreken. De man zonder eigen toonkunstig initiatief, de geboren epigoon, verbreekt het zwijgen met middelen welke niet zijn eigendom (dat wil zeggen zijn eigen creaties) zijn. Dertig jaar geleden betrok men zijn muzikale breekijzers uit de huizen Wagner, Brahms & Co. Tegenwoordig werkt men veel met Strawinski-vijlen, Schönberg-schroevendraaiers en Amerikaanse klinkhamers. De resultaten zijn natuurlijk verschillend, maar de principes veranderen niet: door stukken metaal met gereedschappen te bewerken kan men zowel een Boeddha-beeld maken als een Ford-automobiel. En ik spreek, overdrachtelijk, hier niet over een Boeddha of een Ford, maar over het metaalbewerken.

Waarom A zijn leven lang een epigoon zal blijven, B zo nu en dan een originele inval zal opschrijven, C alles wat hij te uiten heeft op een oorspronkelijke wijze zal doen, behoeft, na hetgeen wij tot dusverre uiteengezet hebben, geen raadsel te blijven. Dat is een karakterkwestie. Minder sterke persoon-

lijkheden, zwakker geladen batterijen, zullen zich altijd in dienst wensen te stellen van een bewust gekend of onbewust gevoeld ideaal. Sterke geesten zullen die neiging niet vertonen: zij zullen in het streven naar de persoonlijkheidsprojectie al hun vermogens steken. Zij zullen de eeuwige strijd tussen individu en collectiviteit vechten, met twee mogelijkheden voor ogen: óf de persoonlijkheid overwint en legt zijn in de strijd verworven inzichten aan de overwonnen gemeenschap als cijns op (zie, in ons geval: Beethoven, Wagner). Of wel: het individu gaat ten onder in een gevecht waartoe zijn krachten niet toereikend waren. Het komt dan tot een compromis, een x-jarig Bestand, waarbij de persoonlijkheid afstand doet van zijn vroeger gestelde eisen en de gemeenschap, daartegenover, ‘genade voor recht’ laat gelden, of wel: enkele concessies verstrekt. Zie Strawinski, of nog algemener, alle quasi-omwentelaars die hun oorlogsschulden denken te delgen met een neo-classicistische wissel op de (fictieve!) eeuwigheid.

Het zijn niet altijd de zwakste naturen die een strijd vermijden en de meest belligerente persoonlijkheden zijn niet noodzakelijk de sterksten. Er is dikwijls meer kracht nodig om zich te onthouden van een aanval dan om zich ten strijde te rusten. Velen beperken zich, nemen bewust geen deel aan het toernooi der geesten. Zij onthouden zich van de daden: zij stellen zich op in de achterhoede. Als zij musici zijn, worden zij reproductoren, solisten, dirigenten, pedagogen. Zonder creatieve potentie, zonder scheppingsvermogen dus, wordt geen enkele melomaan ooit toonkunstenaar.

Het verschil tussen de grote herscheppers en de epigoon-componisten is een verschil in bewustheid. Een eminent dirigent herschept, *bewust*, anderer muzikale complexen; een onorigineel componist doet datzelfde, met pen en papier, *onbewust*.

Ik meen dat het mogelijk is, na deze zwerftocht door de do-

meinen van Santa Caecilia, enkele krachten waardoor het musiceren beheerst wordt nauwkeuriger te herkennen. Wij musiceren omdat de stilte onverdraaglijk is.¹ Wij musiceren als componisten wanneer wij de behoefte hebben de in ons stromende krachten tot buiten ons staande werkelijkheid te maken. De bevrijding die optreedt na de verwezenlijking van een muzikaal plan, na een scheppingsdaad, is een definitieve bevrijding. De herscheppingsdaad vraagt minder energie, maar brengt daartegenover ook minder verlichting, populair gezegd. Maar voor het wezen van het musiceren is het vrijwel hetzelfde of dit muziek maken direct plaatsvindt (als spelen of als improviseren) dan wel indirect (als componeren of als het uitdenken van muzikale systemen).

Op al deze manieren trachten wij muzikale ontroering te vinden. Wij kunnen niet buiten muzikale ontroeringen. Voor de een is een draaiorgel of een grammofoonplaat met *Yes sir, that's my baby* voldoende, een ander zal een symfonie van een uur willen concipiëren en voltooien. De grenzen zijn wijd, op ons gebied. Maar niet wijder dan overal elders. De nivellering, uniformering der (culturele) behoeften heeft mij altijd een verwerpelijk Amerikanisme toegeschenen.

Veel jonge musici, die zich een eindweegs op de hierboven aangeduide wegen der gedachte hadden begeven, kwamen ontmoedigd terug. Ik heb vaak de opmerking moeten horen dat de muziek zodra men buiten de sferen van jazz-vermaak of marsprikkel kwam, voor het collectieve bewustzijn der mensheid volkomen overbodig bleek. Men verloor het geloof in de eeuwigheid en onaantastbaarheid der kunst.

Deze resignatie vertoont zich zó herhaaldelijk dat het mij

1 De opmerkingen dat een bioscoopvoorstelling zonder 'muziek' tot de griezeligste, spookachtigste sensatie behoort die men zich voor kan stellen; dat dansen welke niet 'muzikaal' begeleid worden, onder dezelfde categorie vallen, sluiten onmiddellijk bij het bovenstaande aan.

nuttig leek het bovenstaande ook in algemener vorm in de openbaarheid te brengen. Men, de anonieme, ongetelde massa der niet actief musicerenden, dént buiten muziek te kunnen. Men reduceert zijn ontroeringsverlangens tot een minimum. Maar is het *in wezen* niet precies hetzelfde, of men, via radio en grammofoon, min of meer verwerpelijke muziekjes in zijn huis haalt, dan wel of men, na jaren van studie, zijn muziekbehoefte weet te bevredigen met behulp van de sonates van Beethoven en een piano? Er is een enorm verschil. Maar het is een verschil van gradatie.

De muziek is een wonderlijke macht. Men kan haar vernederen in dienst van een zot of verwerpelijk ideaal, maar haar wezen blijft onberoerd. Men kan haar tot koopwaar verlagen en zij blijft subliem. Men kan haar bespotten, maar de ruwste spotter wordt bedwelmd, bekoord door een dwaas refreintje dat hij als kind gehoord heeft. De muziek vormt de verlangens en buigt de begeerten; wie haar aanhoort wordt een ander mens, ongemerkt en dikwijls tegen anders willen in. De man die het *Tristan*-voorspel heeft gehoord is niet dezelfde van vroeger. Orfeus' lier, die de stenen bewoog en de wilde dieren temde; de fluit van Hamelns rattenvanger, waaraan noch de ratten, noch de onnozele kinderen weerstand konden bieden, zijn symbolen die aan duidelijkheid niets te wensen overlaten. En, nog directer:

*Heer Halewijn sanc een liedekijn,
Alwie dat hoorde wou bi hem sijn.*

1928

Mechanische muziek en virtuoze dom

Een der vele vraagstukken van deze tijd is ook het verschijnsel der mechanische muziekvoortbrenging. Alvorens ons standpunt te dezen opzichte uiteen te zetten zal het nodig zijn de fenomenen zo nauwkeurig mogelijk in groepen onder te brengen.

De instrumentale muziek heeft altijd min of meer ingewikkelde apparaten nodig gehad. Een kerkorgel was reeds in de Middeleeuwen een gecompliceerder constructie dan bij voorbeeld de in die jaren in gebruik zijnde voertuigen. Een moderne piano is een produkt van horlogemakersaccuratesse; saxofoons worden in series gebouwd, gelijk Fords of koelkasten. Maar om de - ingewikkelde of simpeler - speeltuigen tot klinken te brengen had men nog altijd de kunst, of althans de vaardigheid van een bespeler nodig. De moderne mechanische muziekinstrumenten maken een van beide, of alle twee overbodig.

Dit is de eerste scheiding die wij behoren te maken: de speelvaardigheid wordt bij voorbeeld bij de pianola's tot een minimum gereduceerd. Daartegenover stelde de pianola nog altijd enige eisen aan de muzikaliteit van haar bestuurder. Een onmuzikaal, onartistiek mens zal met een pianola-rol geen schoonheidsontroering kunnen geven, terwijl een kunstenaar dit mechanische speeltuig nog betoverende klankeffecten zal weten af te vangen.

Ten andere zijn daar de apparaten die geheel zonder menselijke inmenging 'spelen'. Men denke aan elektrische piano's en orchestrions. Deze produceren *zuiver mechanische* muziek.

Op een geheel ander plan van observatie behoren twee geluidsverwekkers thuis, die met de techniek veel, met de mu-

ziek niets hoegenaamd te maken hebben: de grammofoon en de radio.

Dat wij deze beide in één zin noemen sluit niet in dat zij tot een zelfde familie zouden behoren. De radio is een vervoermiddel. Een vervoermiddel van plaatjes, of van muziekjes. Men kan, in abstracto, alles per radio verspreiden: het signalement van een bankrover of *Tristan und Isolde*. En wanneer wij ons duidelijk genoeg bewust hebben gemaakt dat de radio in het huidige stadium van ontwikkeling nog niet aan muziek-esthetische waarderingen onderworpen behoort te worden, dan opent dat tevens de gelegenheid om vast te stellen, dat de waarde van dit meesterstuk van menselijk vernuft weliswaar niet bepaald wordt door de abjecte muziekjes, welke onafgebroken door de ether worden geslingerd, maar dat de toekomst van deze uitvinding voor een ruim deel zal afhangen van de artistieke bevoegdheid van de leiders der broadcasting-stations.

De radio is geen muziekinstrument. Dat men het als zodanig pleegt te gebruiken is een toevallige samenloop van omstandigheden die aan de feitelijkheid niets af- of toedoet.

De grammofoon betekent voor de muziek evenveel als de bioscoop, twintig jaar geleden, voor het toneel. Namelijk: niets. De film zal wellicht uitgroeien tot een zelfstandige kunstuiting; bij de grammofoons kan zo iets nimmer geschieden. De film bezit expressiemiddelen die het toneel moet ontberen (daartegenover mist de bioscoop het gesproken woord, een gemis dat door de stukken geprojecteerde tekst slechts voelbaarder gemaakt wordt), de grammofoon kan niet anders dan, in de meest letterlijke zin, afdraaien wat eerst voor het ontvangtoestel uitgevoerd werd. De grammofoon is een mechanische geluidsverwekker, geen automatisch speeltuig; zij kan precies even goed - dat wil zeggen even slecht - de toespraak tot de hoofden van Lebak interpreteren als een natuurgetrouwe nachtegaal of de ouverture *Tannhäuser*.

Zowel radio als grammofoon vallen dus buiten het kader van deze korte beschouwing. Dat de grammofoon in een, hier ook uitgevoerd, werk als orkestinstrument werd gebruikt (de nachtegaal in Respighi's *Pini di Roma* wordt 'weergegeven' door een Columbia-record nummer R. 6105-; en de muziek, de klank der strijkinstrumenten op die plaats, wordt daardoor gedegradéerd tot milieuschildering, of wel tot coulissen van het theaterbos) verandert hieraan niets. Noch grammofoon noch radio zijn muziekinstrumenten. Evenmin als kristallen wijnglazen (waaruit men toch een heel lief geluid kan trekken), of de conservenblikjes die onze Amerikaanse broeders in hun trombones stoppen, tot verhoging van het vermaak. Wij zien slechts de pianola's en de orchestrions (draaiorgels natuurlijk inclusief) voor mechanische muziekinstrumenten aan. En dan komt dus de vraag aan de orde: wat betekenen deze apparaten voor de kunst van onze dagen?

Er zijn tegenwoordig componisten die hun pianowerken direct voor pianola schrijven. Daar is in theorie niet zoveel tegen: een pianist heeft tien vingers, een kunstspelpiano achtentachtig. Oppervlakkig beschouwd levert dus het schrijven voor pianola een aanzienlijke vermeerdering van de trefkansen op, meer niet. Maar het is de vraag, misschien, of de muziek wel waarlijk gediend wordt door deze vergroting van de technische vermogens. Kracht is niet alles, snelheid evenmin, veelstemmigheid ook niet. Snelheid, kracht en veelstemmigheid betekenen minder dan niets voor het mysterie dat het levende centrum vormt van alle kunst. Techniek is middel, nooit doel. Pianotechniek is het middel om een sonatine van Clementi, of een concert van Chopin te kunnen spelen. Dat wil zeggen: een middel om de met die notentekens gesuggereerde muzikale ontroeringen tot een ogenblik klinkende werkelijkheid te maken. Wij kunnen dat met tien vingers - of met een kunstspelapparaat. De pianola kan een hulpmid-

del zijn voor een musicus, een muziekgevoelige, wiens handen de vaardigheid van het pianospelen niet verstaan. Een surrogaat, als gij wilt, een nuttig surrogaat zelfs, doch niet meer. Een kunstenaar zal, al spelende, klanknuances vinden, muzikale stemmingen scheppen die door de noten die hij vóór zich heeft maar zeer ten naaste bij worden aangegeven. Dit is het element der persoonlijke bekoring, laatste overblijfsel van de magie der woordeloze redelijkheden. Deze nuances staan de pianolist niet in dezelfde mate ter beschikking. Het is anders in de wereld der klanken dan in de wereld der techniek. Dat de paarden het veld moesten ruimen voor auto en avion is logisch en dus volkomen aanvaardbaar. De gegevens waarmede zowel postkoets als 80 H.P.-renwagen te maken hebben, blijven dezelfde: er is een vaststaande, in kilometers uit te drukken, afstand tussen de plaatsen van vertrek en aankomst. Wij worden door de automobiel in staat gesteld die afstanden sneller af te leggen dan dat vroeger mogelijk was. Dit beduidt tijdsbesparing, winst, vooruitgang. Doch wat zou men van een mensheid denken die, omdat het vervoer sneller gaat tegenwoordig, de wegen in grote bochten ging aanleggen - alleen maar om ongeveer dezelfde rijtijd te houden?

Even absurd ware het vergroten van de imaginaire pianistische 'moeilijkheden', op het motief dat de kunstspelpiano ons biedt. Moeilijk en gemakkelijk zijn geen criteria voor de muziek - snel of langzaam zijn dat wel voor het verkeer. Alleen in een tijdsgewricht dat zo volstrekt de relatie tussen technische en metafysische problemen uit het oog heeft verloren als het onze, zijn dergelijke denkmonstruositeiten te verwachten. Iemand die niet leerde pianospelen mag de pianola dankbaar zijn. Evenals de man zonder benen blij kan zijn met zijn krukken, of met zijn wagentje. Maar zouden wij, omdat wij zo gemakkelijk invalidenwagentjes kunnen krijgen, het gebruik van onze ledematen wensen te verleren?

Curt Sachs heeft ons het inzicht bijgebracht dat de cultuur der (onbeschaafde) volkeren in omgekeerde evenredigheid staat tot de verbreiding die de zogenaamde ‘mittelbar geschlagene Idiophone’ bij die volkeren genieten. De observaties die aan deze stelling ten grondslag liggen zijn de volgende: Er zijn volksstammen wier voornaamste muziekinstrumenten tot de orde der ‘unmittelbar geschlagene’ idiofonen behoren: trommen, gongs, klappers. Dit zijn de hoger-ontwikkelde stammen. De lager-staande volkeren gebruiken de, indirect tot klinken gebrachte, ratels en rammelaars. Klappers, trommen zijn antropomorf, zij zijn ontstaan uit een wil tot nabootsing van menselijke geluiden (in de handen klappen, keel- en tongklanken). De ratels en rammelaars noemt men chrematomorf, het geraas van gedroogde kalebassen en zaadhulzen is ‘toevallig’. ‘Jede feinere Rhythmik’, schrijft Sachs in zijn werk *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, ‘verlangt die unmittelbare Herrschaft des Spielers, sie fordert einen Klangapparat, der vom Gehirn des Musikers bis zum schwingenden Körper mit exaktester Zuverlässigkeit arbeitet. Daher steht bei den Völkern die Verbreitung der Rassel in umgekehrten Verhältnis zur Kulturhöhe.’

Deze observatie kan ook in de milieus onzer beschaafde wereld worden gemaakt. Een te zeer op de voorgrond raken van het technische is een degeneratiesymptoom. Zo ging het met de a-capella-zang vóór de Renaissance, zo ging het met de middeleeuwse kunst van het contrapunt - zo zou het ook met de pianistiek kunnen gaan. En als symptoom van een ontaardingsproces is de pianola wel van groot belang. Het lijkt geraden voorlopig maar geen moeilijke pianoconcerten meer te gaan schrijven.

Want: de virtuoos schijnt voorbestemd om te verdwijnen. Met hem zou evenwel een element uit onze muziekbeoefening heengaan, dat mij volkomen onmisbaar lijkt. Het persoonlijk contact van speler en toehoorder, het contact, dat

goede musici soms met een bepaalde collectiviteit, met een wat zij noemen enthousiast publiek, vinden, is een der wonderlijkste factoren, misschien wel de allervoornaamste, van de praktijk van het musiceren. Ik weet niet, of de muziek voor een niet-musicus, buiten die zeldzame momenten van persoonlijke beïnvloeding, ooit meer zijn kan dan een moeilijk raadsel of een vulgair amusement. De toverspreukige muziek is voor haar adepten een duidelijk orakel, maar de leek verstaat haar duisterheden slechts dan, wanneer die hem in allerpersoonlijkste vorm direct worden overgebracht.

Het nog niet verklaarde verschijnsel doet zich voor, dat ook in de muziek distillaten niet dezelfde waarde hebben als de originele produkten. Wanneer men muziek conserveert op een grammofoonplaat is zij gesteriliseerd; de radio, die (voorlopig nog erg mistekende) foto's van concerten verspreidt, rooft enkele, hier niet nauwkeurig aan te geven, details. Deze preparaten zijn gegarandeerd, antiseptisch, maar dan ook volkomen waardeloos. Het schijnt, dat ook het gehoor vitaminen behoeft, welke door het proces van opnemen en uitzenden gedood worden.

En de virtuoos is de enige middelaar tussen componist en toehoorder. Om de sonates van Beethoven, de fuga's van Bach, de preludes van Debussy, de fantasieën van Chopin ten gehore te brengen, heeft men nu eenmaal virtuozen nodig. Er is nog andere muziek dan symfonieën en koorwerken; wellicht vingen de componisten, genaamd de klassieken, meer eeuwigheid in enkele strijkkwartetten (alleen uitvoerbaar door virtuozen) dan in honderd orkestpartituren. Het is waar, dat de virtuozen zich bijna altijd tollenaars getoond hebben: maar al te vaak bleken zij ijdel, leeghoofdig, prat op succes en doof voor belangen die boven hun persoonlijk niveau uitgingen. De podiumhelden hebben de muziek gewis veel schade berokkend - doch moet daarom hun hele geslacht hangen? De muziek is ons niet slechts overgebracht door Gregorius of

de Kruisridders, maar ook door poorters en minstrelen. Dit wordt op het ogenblik systematisch vergeten. De wereld is nimmer louter met kloosterlingen bevolkt geweest en de muziek bloeide veelal rijker op de burchten dan in de kerken. De wereldlijke en geestelijke kunst hebben altijd en overal gunstig op elkander ingewerkt, maar tegenwoordig is dat anders geworden. De niet-kerkelijke muziek, de symfonie, werd dermate omhangen met ethische, filosofische en theologische voorwendsels, dat men niet meer wist, of men nu eigenlijk naar een kanselrede zat te luisteren of naar een muziekstuk. Daartegenover verdween de religieuze kunst volkomen en nu wellicht voorgoed, van het toneel. De muziek, dat wil zeggen de wereldlijke of de absolute muziek, of korter: de toonkunst, heeft zich na Beethoven ernstig gecompromitteerd met de heel of half religieuze ethiek. Een virtuoos als Joseph Pembaur zoekt zijn roeping niet in zijn beroep, in het pianospelen, maar in een soort wormstekig idealisme: 'Wir reproduzierende Musiker fördern das Leben der Psyche am meisten, indem wir das Wort Virtuose im geistigen Sinne fassen und Schüler wie Zuhörende zur Tugend erwecken.'

Daarvoor placht men vroeger nu juist naar de kerk te gaan. Andere virtuozen - de meesten - houden zich ver van ethische bespiegelingen en dienen Mammon in plaats van Caecilia. Maar aldus deserteren de strijdbaarste soldaten der muziek, de virtuozen. Instrumentale techniek is nog slechts verzilverbaar in het amusementsbedrijf en de zin van het musiceren dreigt hoe langer hoe meer teloor te gaan. Herstel is slechts mogelijk, wanneer men weer leert beseffen, dat het muziekmaken slechts behoort te geschieden ten behoeve van de muziek, die in zichzelf klinkende werkelijkheid is en geen wingewest van theologie of ethiek.

1927

Ludwig van Beethoven 1770-1827

I

Het heet dat Jean-François Lesueur na de eerste uitvoering te Parijs van Beethovens Vijfde Symfonie, in 1828, tot zijn leerling Hector Berlioz gezegd heeft: ‘Il ne faut pas écrire de la musique comme celle-là’; een van diepe wijsheid getuigende opmerking, die door Berlioz beantwoord werd met de geharnaste tegenzet: ‘Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup.’

Wij weten weinig van de fantastische Lesueur¹, leermeester van Berlioz, auteur van cantates, kerkmuziek, opera's en muziek-esthetische schrifturen. Hij was bijna zeventig jaar oud, toen de symfonische muziek van Beethoven in Parijs gespeeld begon te worden, en men wil zijn afwijzende houding wel verklaren uit een, zeer natuurlijke, gedachtenstroefheid van de grijsaard. Adolphe Boschot meent: ‘à cet âge un artiste ne peut guère acquérir une sensibilité nouvelle, ni répudier tout son oeuvre.’

De jonge Berlioz begroette in Beethoven een vernieuwer; voor hem behoorde de Duitse meester tot het gesternte dat zijn leven en zijn loopbaan richting zou geven: Goethe, Shakespeare en Beethoven waren zijn planeten, meende hij; Weber, Gluck, Byron de voornaamste satellieten. Lesueur, grootgebracht met de kerkvaders en de antieken, moest het leven en de muziek wel anders beschouwen dan zijn geniale leerling kon doen. Noch Berlioz, noch Lesueur beschikten over een allesomvattende muzikale eruditie, en Parijs was in 1828 veel minder een brandpunt van het muziekleven dan tegenwoordig. Te Parijs kende men omstreeks 1830 de Mann-

1 1763-1837.

heimers nauwelijks: Beethoven leek een afgezant uit verre gebieden, waar raadselachtige gebruiken heersten, waar de muziek een totaal andere functie had dan men gewend was. Het verschijnsel Beethoven verwekte onrust. De oude meester, componist der Revolutie, vriend van Gossec en Méhul, beschermeling van Napoleon, naderhand, en 'membre de l'Institut', verwierp Beethovens muzikale metafysica welke hij barbaars vond, duister en gewrongen. De jonge meester, Hector Berlioz, bewonderde Beethoven om bijna dezelfde redenen. En op geen enkele wijze zouden ooit Lesueur en Berlioz hun muzikale familieverwantschap helderder hebben kunnen aantonen. Voor ons begrip past geen hunner karakteriseringen op het oeuvre van Beethoven.

En toch kunnen wij thans, honderd jaar later, zeer wel beseffen wat de gevaren waren die Lesueur duchtte. Na Beethoven heeft de Europese muziek zich langs de lijnen Schumann-Wagner-Strauss en Mendelssohn-Brahms-Reger ontwikkeld tot een complex waarin de Beethovenismen niet altijd de kiemen van een nieuwe schoonheid gebleken zijn. Wanneer wij van Lesueurs overige speculatieve theorieën afzien - ofschoon zij op zichzelf belangwekkend genoeg mogen heten - dan blijft toch nog het besef over dat deze merkwaardige geest duister heeft begrepen dat Beethovens muzikale moraal ergens in de tijd moest vastlopen. Hoe en wanneer dit is geschied zullen wij nog nagaan. Berlioz nam niet zoveel waar. Hij onderging Beethovens vitaliteit, zijn enorm ritme, zijn gespannen melodiek; Beethoven was voor hem een gigantisch dramaturg, een Shakespeare van het orkest - gelijk Shakespeare hem een Beethoven van het toneel scheen. Maar Berlioz ervoer altijd alles anekdotisch, buiten samenhang. Shakespeares grootheid moest hem geopenbaard worden door zijn liefde voor actrice Harriet Smithson; de symfonieën van Beethoven kregen reliëf door de minderwaardige muzieken waarbij zijn geest honger geleden had, tot 1828 toe. Berlioz' me-

ningen zijn altijd zeer de moeite waard - voor ons inzicht in het wonderlijke wezen van Berlioz, maar voor niets anders. Zijn voorspellingen betreffende Beethoven werden in genen dele bewaarheid; de crisis in de Duitse muziek, acuut geworden omstreeks 1870, is voornamelijk veroorzaakt door de al te talrijke symfonieën ‘comme celle-là’.

De betekenis van Beethoven voor het muzikleven van de eeuw die achter ons ligt is zeer groot geweest. Voor het begrip van de normale concertbezoeker is Ludwig van Beethoven geworden: de allergrootste componist die ooit geleefd heeft. Zijn muziek groeit boven alle tijdelijke waardering uit, en bijna alle muziekgevoeligen, hoezeer hun belangstelling op andere punten uit elkander mogen lopen, bewonderen in Beethoven de sterkst denkbare incarnatie van de Europese toonkunst.

De betekenis van Beethoven voor het muzikleven van 1927 zal ook niet gemakkelijk overschat kunnen worden. De programma's zowel van de concerten in Warschau als in Amsterdam, zogoed in 1927 als in 1917, of in 1907, brengen werken van Beethoven, en van enigen teruggang in de bewondering welke men de meester toedraagt is geen sprake.

Maar wel behoort men zich af te vragen: op welke gronden men Beethovens muziek vereert boven de scheppingen van alle andere klassieke meesters. Men zal dan tot het inzicht komen dat de Beethovencultus niet geheel en al is gebouwd op de rotsgrond van een uitsluitend muzikale appreciatie. Wij zullen de beantwoording van de vragen naar het waarom van Beethovens oppermacht hebben te zoeken op psychologisch, niet op muzikaal terrein. Wij, componisten van dit tijdsgewricht, hebben een diepe bewondering voor de meesterwerken die het genie Beethoven voor ruim een eeuw concipieerde en voltooide. Doch uit de aard der zaak is die bewondering anders gegrondvest dan de adoratie van alleen-

maar-muziekgevoeligen, anders ook dan het ontzag dat vorige geslachten de meester betoonden. Wij wensen Beethoven vooral historisch te beschouwen: om zijn betekenis voor het muziekleven van 1927 - het *werkelijke*, niet dat van concert-programma's en stemmingen voor keuzeconcerten, maar: het muziekleven in de wereld der gedachten, dat zich manifesteert in de scheppingen, de cultuurstromingen de schoonheidsidealen van een geslacht - enigermate nauwkeurig te kunnen vaststellen, zal het nodig zijn de plaats die hij in het muziekleven van 1827 innam tot punt van uitgang te nemen. Het minste wat wij aan de schim van de grote componist verplicht zijn is, meen ik: ons standpunt te zijnen opzichte telkens opnieuw weer met de grootste zorgvuldigheid te bepalen.

II

In 1827, toen Beethoven stierf, bevond Berlioz zich aan het begin van zijn loopbaan, Berlioz wist maar zeer ten naaste bij waaruit Beethovens kunst ontstaan was. Wij, die honderd jaar later leven, kunnen dat nauwkeuriger onderscheiden. Beethoven was de opvolger van Haydn, volgeling, tot op zekere hoog. te, van Mozart; zijn levenswerk is een volstrekt legitieme consequentie van de beginselen der Mannheimers (Stamitz, Ditters von Dittersdorf). Toen Beethoven, in 1792, voor de tweede maal naar Wenen zou reizen, om zich daar als componist onder leiding van Josef Haydn te stellen, schreef zijn beschermer, graaf Ferdinand Waldstein, aan de jonge componist: 'Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie Mozart's Geist aus Haydn's Händen.'

De porseleinen lyriek van deze artistieke graaf lijkt tegenwoordig wat verweerd - maar het is zeker dat hij de continuïteit in de Duitse symfonische kunst (voor velen: de enige Europese muziek van die dagen!) helderder beseftte dan Berlioz, Lesueur, of (later) Richard Wagner. Toen Beethoven zich als scheppend kunstenaar volkomen ontwikkeld had - en dat was niet veel later dan 1792 - vond hij de mogelijkheden voor zijn persoonlijke uitingswijzen gereedliggen: de scheppingen van Haydn, de kunstwerken van Mozart leverden hem een alfabet waarin hij geen letter gewijzigd heeft, waaraan hij ternauwernood een enkele consonant heeft toegevoegd.

Het is noodzakelijk om dit ondubbelzinnig vast te stellen: Beethoven was van huis uit geen omwentelaar. Wij kunnen het muziekleven van Duitsland tussen 1800 en 1825 niet vergelijken met Berlioz' Parijs van 1830, evenmin met het Duitsland dat Wagner verstiet, evenmin met het Wenen van 1913, evenmin met het Holland van heden. Berlioz was juist de man die Frankrijk ten tijde van Louis Philippe nodig had, en in Wenen, na de Mahler-crisis, moest wel een beeldenstormer als Arnold Schönberg opstaan. Maar de Duitse symfonische kunst van 1800 bloeide, daar was behoefte aan ontwikkeling, niet aan Umwertung aller Werte.

Haydns muzikale fantasie was onbegrensd. Wat al zonderlinge invallen heeft deze symfonische Rabelais gehad, en hoe heeft hij ze verwezenlijkt! Haydn lijdt in onze herinnering te zeer onder de appreciatie der dorre Duitse muziekhistorici van de vorige generatie.

Haydns verdiensten zijn kunstmatig verkleind ten behoeve van een algemener en kritieklozer Beethoven-adoratie. Men weet wat onsamenhangende bijzonderheden van deze 'wegbereider': dat hij honderdnegenenveertig symfonieën heeft geschreven, drieëntachtig strijkkwartetten, negentig pianosonaten, en meer dan veertig pianotrio's. Maar men kent zijn

muziek niet van horen spelen - men kan het grootste deel van zijn scheppingen: zeventig concerten voor de bariton, honderdvijfentwintig divertimenti voor strijkinstrumenten, zijn theatermuziek, zijn koorwerken (*Schöpfung* en *Jahreszeiten* uitgezonderd) ternauwernood leren kennen.

Het grootste deel van Haydns oeuvre is een met zeven zegelen gesloten boek. Haydns leven is ons ten naaste bij bekend, doch niet uit zeer heldere bronnen. Van zijn honderdnegenenveertig symfonieën speelt men er een dozijn. En de steeds weer herhaalde uitvoeringen van *Jahreszeiten* en *Schöpfung*, door de plaatselijke verenigingen, wier repertoire verder bestaat uit confectie-artikelen als *Elias*, *Paulus* en *Das Lied von der Glocke*, zijn slechts geschikt om ons van Haydns grootheid te vervreemden.

Maar wij kennen dan toch een twaalfstal van zijn voornaamste symfonische werken. Wij kunnen, onbevooroordeeld luisterend, opmerken dat de thematiek van Beethovens Achtste Symfonie (van 1812, drie jaren na Haydns dood!) volkomen tot Haydns gevoels- en gedachtenwereld behoort. Wij kunnen horen dat Beethovens melodieën, zijn instrumentale vondsten, zijn ritmen, op geen enkel punt afwijken van de gebruiken, die bij Haydn reeds het krakter van een nauwkeurige formule droegen.

Originaliteiten als Haydn in zijn *Abschiedssymfonie*¹ heeft Beethoven nimmer bedreven. Wij spreken nu niet van de let-

1 In de finale schrijft de componist voor, dat de speler, wiens partij uit is, zijn kaars moet doven, zijn instrument nemen en stil heengaan. Achtereenvolgens verdwijnen zo de hoorn, de hobo, de fagot, in wier partijen staat 'nichts mehr'. De twee violisten beëindigen het werk met een kort fragment, con sordino. De bedoeling van Haydn, met dit ietwat zonderlinge ritueel, schijnt verklaard te kunnen worden door de 'Rührseligkeit' van zijn broodheer, prins Esterházy, die slechts op deze wijze van zijn - voor Haydn zeer ongewenst - voornemen om zijn kapel te ontbinden kon afgebracht worden.

terlijke reminiscensen: aan het geval dat een thema door Beethoven populair kon worden terwijl het van Haydn afkomstig, is behoeft men niet meer waarde toe te kennen dan de historie zelve reeds gedaan heeft. Plagiatenjacht zonder meer was altijd het vermaak bij uitstek van de zondagsjagers der muziekkritiek. En het meest bekende voorbeeld betreft twee betrekkelijk veel gespeelde stukken: het andante van Haydns Symfonie in G (no. 58) en het trio uit Beethovens vijfde strijkkwartet.

Ik acht dit als symptoom van gewicht, niet als verschijnsel op zichzelf. Dat Beethoven zich kon uiten met motieven van Haydn en Mozart beduidt tenminste hun aller saamhorigheid. Meer behoeft er ook niet mede bewezen te worden Originaliteit, in de letterlijke zin, is psychisch een groter verdienste dan technisch. En psychisch week Beethoven aanzienlijk genoeg af van de normen van zijn tijd. Ofschoon, uit de aard der zaak, meer nog van de normen van onze tijd.

Beschouwen wij thans de betekenis van Mozart voor het muziekleven van het begin der vorige eeuw. Mozart was in 1791, vijfendertig jaren oud, gestorven. Hij liet tweeëntwintig opera's na, waarmede hij het aspect van de muziekdramatische kunst volkomen gewijzigd heeft, veertig symfonieën, dertig kwartetten, tientallen concertante stukken, gelegenheidsmuzieken, vocale scheppingen - te samen omstreeks zeshonderd werken. En ook de verdiensten van Mozart zijn, ofschoon in mindere mate dan die van Haydn, verkleind - ten behoeve van de eenstemmige en slecht gefundeerde Beethoven-vergoding. De indrukwekkendste symfonieën van Mozart zijn niet kleiner dan die van Beethoven, zij zijn niet minder ontroerend, niet minder goed gerealiseerd. Mozart kende alle gebruiken, alle trucs, alle knepen van het vak tenminste zo goed als Beethoven; en Mozart was geen geringer kunstenaar, noch een onvolkomener mens. Maar de eenzijdig ontwikkel-

de historici hebben ons voorgepraat dat Mozart vooral ‘goddelijk’ was en Beethoven ‘menselijk,’ en dus was Beethoven groter, hoezeer een dergelijke Babylonische redering ook tegen het eenvoudigste gezonde mensenverstand moge indruisen. Maar de adepten van de alleenzaligmakende Beethovencultus hebben nog steeds verzuimd ons duidelijk te maken in welke opzichten Mozarts Symfonie in G overtroffen kon worden door een van Beethovens negen orkestrale scheppingen, of door alle negen. Is het tweede deel van deze Symfonie in G niet het prototype van het andante uit Beethovens Eerste, prototype dat noch in de Tweede noch later ooit, overtroffen zou worden? Wijs mij in welke opzichten het opstormende motief uit Mozarts finale ‘goddelijker’ is dan het gelijkluidende thema uit Beethovens eerste pianosonate. Leer mij waarom het hoofdthema uit de *Eroica* bij Beethoven ‘heldhaftig’ heet, bij Mozart, dank zij de koppeling van het zangspelletje *Bastien et Bastienne*, frivool. Heeft Beethoven ooit een orkestfuga geschreven die beter klinkt, magistraler geconcipieerd werd dan de finale van Mozarts Symfonie in C? Heeft Haydn (finale van de Symfonie in Es) niet reeds dezelfde werkwijzen toegepast, met evenveel virtuositeit, met een even groot kunstenaarschap? Wordt het niet tijd te breken met de beschouwingswijzen van de verstarde academici, die ons leerden: ‘Haydn und Mozart haben Beethoven schon’ (ja!) ‘vorempfunden’?

III

Beethoven heeft het vak geleerd van zijn vader, en van de verdienstelijke handwerkslieden Pfeiffer, Van den Eeden, Neefe, Schenk en Albrechtsberger. Een algemeen-artistieke ontwikkeling, zoals Berlioz van Lesueur heeft ondergaan, was voor hem niet weggelegd. Hij was, naar de geest, een autodidact en hij heeft daarvan, tot zijn dood toe, de kenmerken

medegedragen. Hij heeft ook niet, als Mozart, een heldere en gelukkige jeugd gehad: zijn vader was een huistiran en een dronkaard, zijn moeder een overgevoelige vrouw, die haar zoon op alle mogelijke wijzen aan zich trachtte te binden. En ook dit heeft aan zijn bestaan richting gegeven. De al te zorgzame, bedeesde vrouw heeft hem voor het leven onbruikbaar gemaakt: de ‘Unsterbliche Geliebte’ was een revenant van de aangebeden moeder; het Heiligenstädter Testament, de twisten met zijn pupil Carl, de animositeit tussen hem en zijn broeders, de eeuwigdurende misères met werkvrouwen, leveranciers en huishoudboekjes, de hele tragikomische situatie waarin zich de onpraktische kunstenaar steeds bevond ten opzichte van de eisen des gemeenen levens, zijn als zo vele reproducties van de toestand in het ouderlijk huis. Zijn ‘opstandigheid’, of, minder lyrisch gezegd: zijn onhebbelijkheid jegens liederen van rang kan slechts begrepen worden wanneer men weet dat Beethovens jeugd één strijd tegen het ‘hoogste’ gezag is geweest: tegen het gezag van de tirannieke vader. Dit waren de menselijke gegevens die aan zijn leven en zijn scheppingen ten grondslag hebben gelegen. De kunstenaar Beethoven was geen revolutionair, de mens Beethoven daarentegen werd volkomen gedetermineerd door zijn opstandigheid tegen het op traditie berustende gezag. De *Eroica* werd gecomponeerd om de eerste consul, Napoleon Bonaparte, te eren; Beethovens ‘vrijheids’-principes kwamen tot uiting in deze conceptie, in zijn lectuur (Plato), in zijn haardracht (hij liet zich een tijd lang ‘à la Titus’ kappen), en in het intrekken van de ‘Buonaparte’-opdracht, toen hij, op 20 mei 1804, vernam dat Napoleon zich tot keizer had laten kronen. De *Sinfonia eroica compasta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo* heeft haar naam ontvangen uit een teleurstelling. De zoveelste. Want Beethovens wezen, zijn jeugdfixaties, de geaardheid van zijn temperament, waarborgden hem talloze ontgoochelingen. Objectief beschouwd heeft Beetho-

ven niet ongelukkiger geleefd dan Haydn of Mozart: hij leed nimmer armoede, als Schubert; hij stond niet onder de ban van neurosen, gelijk Strindberg of Hugo Wolf; hij was niet ziekelijk of zwak, als Weber of Chopin. Hij behoefde zich geen vernederingen te laten welgevallen, als Johann Sebastian Bach; hij werd niet door zijn passies verteerd, als Berlioz; hij werd niet bespot, als Wagner; niet bedrogen, als Mahler.

Maar het leven heeft hem wellicht meer leed gebracht dan duizend mannen kunnen verduren. Alle verschijnselen van dit bestaan verdichtten zich rondom zijn sombere kop tot tragische symbolen. Steeds opnieuw moest hij zijn gehele persoonlijkheid in het gevecht werpen: het leven was een strijd die hem persoonlijk aanging; die hij, en hij alleen, uit te vechten had met - ja, met wie? Met Dood en Duivel, met het Noodlot, het 'Schicksal' waaraan hij in zijn correspondentie een zo grote plaats inruimt?

Wij weten tegenwoordig dat Beethoven slechts Beethoven beoorloofd heeft, en ook: dat dit zo heeft moeten zijn. Beethoven was de eerste componist die zijn eigen gespletenheid tot centrum zijner artistieke verrichtingen stelde. Dit is de 'waarheidsliefde' waarop hij herhaaldelijk gedoeld heeft. Dat de anders-gearde Mozart precies zo 'waarheidslievend' was, en de even gespleten Berlioz uiterst fantastisch en divagerend, doet niet ter zake. Beethoven erkende slechts één waarheid: wat hij van de dingen vond. Hij heeft zijn inzichten (die, op zichzelf beschouwd, subliem kunnen zijn of absurd, kinderlijk of gigantisch) stuk voor stuk verworven in een nimmer eindigende strijd met zijn rede, met zijn instincten, met de imperatieven van de door hem aanvaarde gemeenschap, met de veto's van zijn verleden.

Hierin schuilt het geheim van Beethovens macht over het hart en de zinnen van zijn toehoorders:

Beethoven was de eerste componist die zijn worstelingen in de openbaarheid van zijn scheppingen bracht. De hoorder is

deelhebber aan zijn strijd, medevierder met zijn overwinningen. Anders dan bij Bach of Mozart, Haydn, Couperin, Scarlatti of Debussy. Bachs geestesleven was stellig even geteisterd als dat van Beethoven, doch de crises vielen bij Bach niet samen met de compositie zijner meesterwerken. Bach projecteerde de neerslag zijner geestelijke toernooien, Beethoven verklankte de gebeurtenissen zelve. Men pleegt te zeggen dat hij, zo doende, de muziek van zijn oudere tijdgenoten, van Haydn en Mozart, een aanzienlijke verdieping deed ondergaan. Mij schijnt dit onjuist. Het was een verschuiving van het punt van aanslag; Beethoven moest, daartoe voorbestemd door zijn weinig benijdenswaardige psychische premissen (jeugdervaringen, gebrekkige ontwikkeling, karaktereigenaardigheden), de muziek van zijn tijd verbijzonderen tot een uitingsmiddel voor zijn persoonlijke gevoelens en ontroeringen. Daarin is hij volkomen geslaagd - want hij was een groot kunstenaar en een goed vakman - maar de *muziek* van zijn tijd wijzigen deed hij niet, meen ik. Hij veranderde *het componeren*.

IV

De (in het beste geval: artistieke) persoonlijkheden, die zich ontwikkelden tot de musicologen der vorige generatie, waren, met geringe uitzonderingen, niet in de eerste plaats musici. Hun observaties (van componisten, composities, stijlperioden, muziektheoretische fenomenen) verhouden zich tot de beschouwde kunstwerken als de filologische standaardwerken tot de monumenten der antieke dramaturgie. L. Preller was evenmin een dramaturg als Riemann een componist. Het ligt dus voor de hand dat de buitenmuzikale verbijzonderingen, die een componist de muziek van zijn tijd deed ondergaan, deze musicologen van meer gewicht leken dan zij dat voor de levende muziek eigenlijk waren.

De musici, daartegenover, die zich schriftelijk met de problemen van onze kunst hebben onledig gehouden, beschikten in de regel niet over een voldoende algemene eruditie, het mangelde hen aan schrijftalent of aan common sense.¹ Wat de musici over een figuur als Beethoven hebben te berde gebracht krijgt maar al te vaak het karakter van een oratio pro domo. Zie, inzake Beethoven, de schrifturen van Wagner en van Hugo Wolf. Claude Debussy was een der eersten die sommige bladzijden van Beethoven durfde waarderen, los van de voorgeschreven heldenverering en zonder het plechtstatige ritueel dat men aan de grote symfonicus verschuldigd meende te zijn. ‘Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe, mais transposition sentimentale de ce qui est “invisible” dans la nature.’ ‘Par ailleurs, dans la *Symphonie pastorale*, Beethoven est responsable d'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres.’ ‘Il serait absurde de croire que je veuille manquer de respect à Beethoven: seulement, un musicien de génie tel que lui pouvait se tromper plus aveuglément qu'un autre.’²

De musicologische waarderingen van Beethoven schijnen mij, zonder uitzondering, te weinig muzikaal. Er is een te onwetenschappelijke verering in, begrijpelijk overigens van muziek-gevoeligen die het beloofde land der praktische muziek-beoefening nimmer als burgers mochten bewonen. Het verschijnsel Beethoven schijnt grootser voor niet-vaklieden dan voor musici van professie. Niet anders ging het in de andere kunsten: Dostojewski werd in Europa misschien vuriger be-

1 Zie de geschriften van Lesueur, van Schumann, de brieven van Mendelssohn, Mozart, Bizet of Mahler. De grote literatoren hebben zonder uitzondering belangrijker meningen nagelaten over (onder andere) de literatuur, dan de musici over de muziek.

2 *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris, Dorbpn, 1921. Dit stuk is van 1903.

wonderd door niet-literatoren dan door de schrijvers; de grote verdiensten van Vincent van Gogh vonden lange tijd de meeste erkenning in andere dan schilderskringen. Maar dit betekent niet dat Dostojewski of Vincent door buitenstaanders nauwkeuriger gewaardeerd zouden worden dan door vakgenoten - zó verkeerd liggen de dingen niet. Wat niet-musici omtrent Beethoven opmerkten (Romain Rolland, of, *mutatis mutandis*, Israël Querido) is dikwijls de moeite waard, als literaire aperceptie, maar het is zonder betekenis voor de historie der muziek. Het procédé dat men bij de Beethoven-waarderingen pleegt te volgen is bruikbaar, maar het is een literair procédé. Beethoven was, in muzikale zin, niet de Messias waarnaar de wereld, een eeuw geleden, hunkerde. Het is onhistorisch om Haydn en Mozart te verlagen tot toortsdragende voorlopers, en hen terug te duwen in de schemer der verleden tijden, ten behoeve ener blinde persoonsverering. De romanschrijver moge het principe van de ene, centrale, hoofdfiguur volgen, - de kunstgeschiedenis behoorde minder eenkennig te zijn.

In de mens Beethoven herkenden latere generaties zichzelf. Beethoven was een enorm zwaar geladen inductieklos en het is zeer begrijpelijk dat de eruptieve Berlioz ‘foudroyé’ werd bij het contact. Een dergelijke uitwerking pleegt de Vijfde Symfonie niet meer op ons te hebben, maar daarom ondergaan wij de macht van Beethovens muziek niet minder sterk, niet minder volledig. Wij zullen echter goed doen met op de woorden ‘de muziek’ sterker nadruk te leggen dan gedaan pleegt te worden. Voor Beethovens menselijkheid, zijn ‘subjectiviteit’, zoals het heet; voor zijn gedachtenwereld en zijn levenslot koesteren wij een matige belangstelling. Zijn muziekstukken, voortreffelijke specimina van de roemruchte periode der Duitse symfonische kunst, boeien en verheugen ons. Misschien boeien zij ons zelfs sterker dan zij dat vorige gene-

raties, opgegroeid met het Berlijnse classicisme van Mendelssohn, het Leipziger romantisme van Schumann, het Hamburgse formalisme van Brahms, het Münchener modernisme van Richard Strauss konden doen...

Maar wij willen ons niet blind staren op de ‘Übermenschlichkeit’ van Beethovens concepties. Het is nuttig te bedenken dat de ‘bovenmenselijke’ finale van de Negende Symfonie - de commentatoren worden altijd buitengewoon lyrisch wanneer dit niet zeer voortreffelijk voor de stemmen geschreven koorfragment ter sprake komt - eerst een ‘Bacchusfeier’ had moeten worden. Later vatte hij het plan op, een grote fuga tot slot te brengen¹; dit plan is waarschijnlijk op technische bezwaren gestuit. Beethoven, die Bachs fuga bewonderde², heeft met deze kunstvorm nimmer zijn beste muzikale invallen verwezenlijkt. Berlioz heeft zijn leven lang op de fuga gescholden, maar hij heeft bovendien meesterlijke fuga's geschreven. Het behoorde ook algemener bekend te zijn, dat Beethovens levenswerk niet uitsluitend bestaat uit negen symfonieën, vijf pianoconcerten en het vioolconcert, elf ouvertures, ettelijke sonates en zeventien strijkkwartetten. Beethoven, die één opera voltooide, waarover hij zelf niet tevreden was, heeft zijn leven lang met operaplannen rondgelopen, nu hieraan beginnende, dan dat weer opvattende.

Hij heeft dozijnen dansen gecomponeerd, die niemand meer hoort - omdat zij, inderdaad, weinig zouden bijdragen tot de grootheid van het literaire portret van de werelddhervormer Beethoven - en hij heeft een aantal marsen voor harmonie-muziek nagelaten. Hij heeft humoristische bas-aria's geschreven, een *Elegie auf den Tod eines Pudels* en een stuk ‘für eine Spieluhr’. Men hoort ook zijn *Wellingtons Sieg, oder die Schlacht*

1 ‘Das 4. Stück recht fugirt,’ heet het in de schetsboeken.

2 Beethoven heeft van 1822 tot 1825 aan een ouverture op het thema B.A.C.H. gewerkt, zonder die te voltooien.

von Vittoria niet meer, een werk waarmede Beethoven in 1813 plotseling beroemd werd.¹ Kent men de stukken voor mandoline en cembalo nog? of het duet voor alt en violoncel 'mit zwei obligaten Augengläsern'? of de canons *Lob auf den Dicken* en *O, Tobias Haslinger*? Krijgen de executanten het in hun hoofd om het *Kriegslied der Österreicher*, de mars zur grossen Wachtparade', het *Equale* voor vier trombones te gaan uitvoeren? Neen immers.

Wij komen hiermede te staan tegenover de nalatenschap van Beethoven, of liever, tegenover de wijze waarop de volgende generaties die nalatenschap beheerd hebben.

De componisten Schumann, Mendelssohn en Brahms hebben slechts een deel van de erfenis aanvaard: het 'ernstige', het tragische deel. Het musiceren, het muziek-maken, onbezorgd, muzikantesk (dus: vooral niet literair), was in diskrediet geraakt. Door Beethoven? Wellicht. Beethoven had de functie van het componeren dermate verbijzonderd dat men al spoedig volkomen vergeten was hoezeer Beethoven zelf niet anders, of minder, was dan: muzikant.

Men wilde liever denken aan de Prometheus van de Vijfde Symfonie, aan de hogepriester der Negende, dan aan de muzikant in Beethoven, die het hem mogelijk had gemaakt beurtelings halfgod, priester, held of thaumaturg te zijn. En bovendien: om al deze schone zaken op te merken behoefde men zelf nog geen muzikantenbloed te hebben. De volgende generaties adopteerden de wettige Vorst der toonkunst gaarne, maar de (inderdaad niet overbeschaafde) kermisvedelaar moest buiten blijven. Aldus ontstond, kunstmatig, de Beet-

1 De eerste uitvoering te Wenen vond plaats 8 december 1813, onder leiding van de auteur. De componisten Hummel, Meyerbeer en Moscheles achtten het niet beneden hun waardigheid daarbij als trommelslagers op te treden. Achteraf werd Beethoven nog in een proces gewikkeld met Mälzel die hem op het idee had gebracht. Waarlijk - aan de reclame ontbrak niets...

hoven-traditie, die in de loop ener eeuw gigantische afmetingen heeft aangenomen.

Beethoven, de componist, was geen omwentelaar. Hij onderging ook geen enkele stimulans van vreemde nationaliteiten of halfvergeten tijdperken.¹ Hij gebruikte de vormen van Haydn en Mozart; de tonaliteitsrelaties van dezelfde meesters, hun harmonisch gemiddelde, hun modulaties hun expressiviteiten. Maar hij laadde dit alles met volle spanning van zijn persoonlijkheid: de sonatevorm, speelstuk der narenaissance, werd het schouwtoneel voor zijn klinkende drama's; het orkest, speeltuig der welluidendste gevoelsnuances, moest kreunen onder zijn barse bevelen; de piano, het strijkkwartet, ja zelfs de koren gingen dienstbaar gemaakt worden aan zijn meedogenloze intenties. Zouden het koor, het strijkkwartet, de piano, het orkest, de sonatevorm deze verhoging van druk uithouden? 'In ne faut pas écrire de la musique comme celle-là!'...

V

Men zou niet mogen zeggen dat Beethovens volgelingen, dat Schumann, Mendelssohn en Brahms, geweldnaren geweest zijn, als hij. Het waren integendeel, achtenswaardige lieden. Maar op hun wijze hebben zij niet weinig bijgedragen tot de algemene verstarring die Beethovens ijzeren regime had geschapen.

Gebruikte Beethoven de sonatevorm, - goed, de epigonen zouden dezelfde vorm proclameren. Was deze onder Beet-

1 De Fransman Berlioz werd ten uiterste beïnvloed door de Germaanse voorbeelden van Beethoven en Weber. Bach verwerkte Franse en Italiaanse stromingen, Liszt en Haydn Hongaarse. César Franck bezon zich op de middeleeuwse vocalisten, Debussy op de cantus planus. Het spreekt vanzelf dat wij het in dit verband niet over Strawinski-Casella's neo-classicisme hebben...

hovens handen reeds door oververhitting uitgezet en gesprongen - wat nood? Ook in de muziek vond en vindt men ketellappers, en zo werd de vorm, hoe onbruikbaar hij ook geworden mocht zijn, steed sweer hersteld. Tot hij, door het vele hanteren, de waarde van een idool kreeg, en tegenwoordig als relikwie bezichtigd kan worden, naast Schuttersmaaltijden en allegorische gobelins. Maar wat al dwingelandij is er uitgeoefend in naam van de enige, de onaantastbare sonatevorm! Hoe moesten Brucker, Mahler, Richard Strauss het ritueel van de sonatevorm bedrijven met opstandigheid, twijfel en ongeloof in het hart! Hoe hebben de symfoniedelen van Mahler, vijf kwartier muziek, maar: in de sonatevorm! ons de voor-Beethovense 'sonates', de 'klankstukken' van Mozart, van Carl Philipp Emmanuel Bach, van Scarlatti leren betreuren...

Niet anders ging het met de kunst der instrumentatie. De steeds stijgende gevoelintensificatie eiste 'meer' en altijd 'meer'. Maat houden, een kunst die Beethoven, in muzikale zaken, voor zichzelf zeer goed verstond, wil niet geleerd zijn. En wat is gemakkelijker dan zijn voorganger te overtroeven met nog vier hoorns extra en een smaldeel strijkinstrumenten, genoeg om de muren van Jericho aan het wankelen te brengen?

Toen Beethoven dit element der persoonlijke mededeling eenmaal in de muziek gebracht had, was het einde niet meer te zien. Beethoven was een titanische geest, dat bleek uit zijn muziek. Maar waren de bekentenissen van Richard Wagner, evenzeer in de ik-vorm gegeven, minder de moeite waard... voor Richard Wagner? Het muzikale Confiteor heerste oppermachtig in de eeuw na Beethoven, en het was waarlijk geen wonder dat bij het geruis van een zo geweldig gedreven wind de muziek van Mozart, van Haydn en van alle oudere meesters ternauwernood nog hoorbaar was. 'Il ne faut pas écrire de la musique comme celle-là'... Wij begrijpen thans in

welk opzicht de grijze Lesueur gelijk had. De muziek van Beethoven was magistraal. Maar de wegen die hij gebaad had, leidden naar gebieden die de skeptische, evenwichtige geest van de Franse musicus niet wenste te bewonen.

Lees Nietzsches beschouwingen over de 'noordelijke' muziek en het blijkt ons, dat al zijn bezwaren slaan op het muziekbeseft, dat na, en door, Beethoven het enig en uitsluitend bezit van ons, denkende en 'musicerende' Europeanen was geworden. Observeer de stromingen in de toonkunst, die vooral na de grote oorlog duidelijk aan de dag zijn getreden, en het zal ons duidelijk worden, dat men nog links en rechts strijdt om van Beethovens imperatieven bevrijd te worden. Wat bedoelde Debussy met zijn 'primitivisme'? Wat wilde Schönberg met zijn atonaliteit? wat moesten Satie en zijn adepten met hun 'musique à l'exportation'? wat wenst Strawinski met zijn neo-classicisme?

Een der laatste canons van Ludwig van Beethoven is gecomponeerd op de woorden 'Wir irren allesamt, nur jeder irrt anders'. Dat klinkt, in dit verband, zeer vertrouwd. Maar het is niet te gewaagd om te beweren dat de algemene neiging van alle nieuwere componisten is: zich te onthouden van de al te persoonlijke mededelingen, muzikale uitdrukkingwijze die na Beethoven voor de enig mogelijke werd gehouden.

VI

Uit het voorgaande blijkt dat de invloed van Beethovens scheppingen zeer groot geweest is - aanzienlijk groter nog dan men bij oppervlakkige waarnemingen der feiten zou menen. Wij zien in de ons ten naaste bij bekende zes eeuwen muziekgeschiedenis geen voorbeeld van een invloed die intenser was of die zich over een even grote tijdsruimte heeft uitgestrekt. Beethovens muzikale moraal heerste oppermachtig, bijna honderd jaar lang. *Alles* wat de anderen schreven:

symfonieën van Brahms, pianowerken van Mendelssohn en Schumann, muziekdrama's van Wagner, symfonische Dichtungen van Richard Strauss - stond lijnrecht of zijdelings onder Beethovens jurisdictie.

Bij andere gelegenheden dan bij de herdenking van 26 maart 1827 zou het boeiend kunnen zijn om na te gaan op welke wijzen de componisten van de vorige en van het begin dezer eeuw getracht hebben zich te bevrijden van Beethovens ijzeren wet. Dit schouwspel is boeiend, vreesaanjagend soms - als elke revolutie. Maar ditmaal mogen wij ons daarmee niet bezighouden. De abdicatie van deze dynastie werd trouwens reeds een feit, en juist hierom kunnen wij, onbeïnvloed, de schoonheden van het in Beethoven verpersoonlijkte verleden bewonderen.

Tot de uitdrukkingswijzen, de schoonheidsidealen van Beethoven zal de wereld nimmer terugkeren. Zijn muzikale taal is die van 'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres'. De metafysica van Beethovens concepties: van de Negende, van de *Eroica*, van de *Mondscheinsonate*, de *Pathétique*, de *Appassionata*, van de laatste kwartetten ('Muss es sein? Es muss sein, es *muss* sein!'), is niet meer van onze dagen. Maar wij willen niet vergeten dat een oeuvre nimmer voortbestaat ter wille van de - verouderende - literaire aperçu's. De achtergronden waartegen het schouwspel van Beethovens levensstrijd zich afspeelde verloren hun belangwekkendheid voor ons.

Maar aan de muziek van Beethoven was het beschoren, klassiek te worden.

1927

Het neo-classicisme

De muziek van het Europese Westen was nimmer eenvoudig. Het westerse denken, het Europese leven was dat ook nooit. Het ware een dwaling te beweren dat die levenscomplicaties, die denk-agglomeraten, verschijnselen van deze tijd alleen waren. In muzikale zaken: de periode der contrapuntiek ('der Nederlanders') duidt op een gecompliceerder mentaliteit van een ras, van een tijdsgewricht, dan bijvoorbeeld de psychische dispositie die achter de experimenten van Aloys Hába (kwart-toon-muziek) of Ferruccio Busoni (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*) steekt.

Vergeleken met de psychische disposities van andere, niet-Europese, rassen is alles wat het Avondlandse denken heeft opgeleverd van een ontstellende ingewikkeldheid. Men trachte eens tegen elkaar af te wegen de hersenarbeid die verricht is om een Bosch-magneet te construeren en het denkproces dat het aanzijn gaf aan de leer van Confucius. Ik zeg niet dat het welzijn der mensheid beter gediend wordt met Boschmagneten dan met kosmogonieën; ik geef alleen een indicatie. Men behoort onderscheid te maken tussen schijnbare en wezenlijke eenvoud of gecompliceerdheid. Schijnbaar is een schilderij van Van der Leek, van Mondriaan simpeler dan de *Anatomische les*. Schijnbaar is *Also sprach Zarathustra* ingewikkelder dan *La valse* van Ravel. Inderdaad, evenwel, zijn *Orfeo* van Monteverdi, zogoed als *Socrate* van Satie gecompliceerder dan een Indonesische lagoe, die, als wij haar trachten te noteren, er zó onbenaderbaar blijkt uit te zien dat zij alle Europese instrumentalisten tot vertwijfeling brengt.

De 'verstilling' van stukken als *Socrate*, als *Les cinq doigts* van Strawinski; de simplificatie in Mondriaans tableaux is maar schijn. Daar zijn zoveel stromingen op elkaar ingelopen dat

er bijna stilstand kwam, dat het resultaat bijna een monodie, bijna een monochroom vlak werd. Onder die verstilling, achter die verstrakking gist en wroet het. Nu eens intenser, dan weer ternauwernood bemerkbaar.

Theoretisch is het mogelijk dat alle stromingen elkaar - voor enige ogenblikken - volstrekt in (labiel) evenwicht houden. Daaruit resulteert dan: Niets. Het Nirwana is niet precies de geestesgesteldheid waaruit de monumenten van het antropomorfe denken ontstonden.

Praktisch zal men daar dus nimmer voorbeelden van vinden, vermoed ik. Men kan nog verder gaan, en vaststellen dat de grootste eenzijdige geladenheden, de meest onevenwichtige naturen, in de regel de vervoerendste kunstwerken hebben geschapen. Heeft één componist de hunkeringen en stamelingen ener sublieme en virginale erotiek ontroerender neergeschreven dan juist de schizofrene neuroticus Berlioz in zijn *Roméo*? Heeft één componist de felle, machtige, halfgoddelijke heroïek meeslepender onder klanken gebracht dan de hypomanische Richard Wagner? Baudelaire, Oscar Wilde, Verlaine, Tsjajkowski en tientallen andere groten leefden in de ban van onherstelbare parafilieën; Brahms was een hypochonder, Hugo Wolf stierf aan een paralyse. Dit waren allen belangrijke kunstenaars, die het maatschappelijk bruikbare evenwicht tussen hun affecten onderling, en tussen hun affecten en de imperatieven der gemeenschap niet hebben kunnen vinden.

De menselijke geest, te beginnen bij de puberteitsjaren, zoekt naar een *modus vivendi*. Sommige artistiek begaafden werpen zich op een bepaald ogenblik, met alle beschikbare energie, op een sublimeringsproces (Strawinski, na 1915 ongeveer); anderen vluchten in de steriliteit.

Meestal blijft het begeerde compromis uit. Is de artistieke potentie machtig genoeg dan blijven de kunstwerken ontstaan en het (on-) maatschappelijke leven gaat zijn gang, ge-

lijk tevoren. Wanneer de scheppingsdrift krachtig is, en de corrigerende imperatieven zijn zeer sterk, dan wordt het een gevecht op leven en dood, dat niet zelden door een uit de strijd treden van de strijdende persoonlijkheden gevolgd wordt (Mozart, Schubert, in zekere zin ook Beethoven; Mendelssohn, Weber, Lekeu). Bij een geringe potentie verloopt het proces minder hevig, vlotter, en er blijven betrekkelijk weinig littekens zichtbaar. Historische figuren heeft deze categorie natuurlijk niet opgeleverd, doch men kan het verschijnsel aan tal van tijdgenoten bestuderen.

Wanneer een kunstenaar, een componist, spontaan een andere koers inslaat, schijnbaar ongemotiveerd, dan schuilt er achter dat gebeuren altijd een acuut geworden conflict. Iemand als Erik Satie (overigens een relatief zwak geladen inductieklos) leverde die verschijnselen in reïncultuur. In de laatste jaren van zijn lange leven was hij tot een bepaalde soberheid gekomen - die overigens niets attisch' had - waarmede hij een hele falanx van jonge musici besmet heeft. Lieden als Auric, Poulenc, Durey, volgden maar al te grif Saties Coué-recept en schreven hun muziek van stonde af aan in het kinderachtige gamma dat in Jean Cocteau - in die dagen - een niet al te onwelsprekend pleitbezorger had gevonden. Zij evenaarden hun voorganger op slag en binnen enkele maanden overtroffen zij hem reeds. Waarop Satie, zijn eigen traditie getrouw, onmiddellijk laveerde en de école d'Arceuil in zijn vaarwater nam. Maar Auric en Poulenc vergaten één ding - en blijkt hun laatste werken zijn zij daar nog steeds niet achter -: dat namelijk Saties primitivisme het resultaat was van zeer oneenvoudige gedachtengangen. Hun simplificaties waren in het eerst een imitatie, vervolgens werden het gemaniëreerdheden en thans zijn het mystificaties. Quod licet Iovi non licet bovi en waar het Jupiter-Satie blijktbaar ééns ernst is geweest met het her-kauwen, naar der runderen aard, kan men het de epigonen bijna niet meer kwalijk

nemen dat zij dit diviene exempel, dat bovendien zozeer met hun wezen strookte, blindelings en dovelings gevolgd hebben. Dat behoeft echter voor ons nog geen aanleiding te zijn om ons kritische inzicht prijs te geven. Een componist, levend in onze huidige beschaving, vertrouwd met alle verschijnselen van onze tijd, op de hoogte van de culturen die aan de onze voorafgingen, kan zichzelf, zijn persoonlijkheid, niet uiten met de middelen van onze grootouders. Het uurwerk der eeuwen loopt niet plotseling achteruit; de resultaten van zoveel eeuwen Europees muziekbef kristalliseren zich in 1926 niet meer in de klanken van *Maman, dites-moi* of *La prière d'une vierge*.

Voorlijk schijnende neuswijze achterblijvers zijn er altijd geweest. En de tijdgenoot heeft bijna nimmer juist kunnen schatten of zelfs maar raden. Bach was voor zijn tijd- en landgenoten lang niet de grote, de representatieve figuur; Beethoven legde het af tegen Clementi, Berlioz tegen Félicien David. Het verschijnsel op zichzelf behoeft ons dus niet te verontrusten.

Maar wel schijnt het zaak van tijd tot tijd stelling te nemen tegen de actuele stromingen, tegen de motto's.

1926

Muziekleven en concertpraktijk

Men kan de intensiteit van een plaatselijk of landelijk muziekleven niet afmeten aan het gehalte en het aantal van de in die plaats of dat land gegeven concerten. Ik weet niet of dit vroeger mogelijk was; tegenwoordig zijn muziekleven en concertpraktijk bijna onvergelykbare grootheden geworden. Ik ben er mij van bewust dat men dit voor een paradox zal houden. ‘Wanneer een muziekleven zich niet uit door middel van de praktijk van het concerneren, bestaat het dan wel?’ zal men wellicht vragen.

Het bestaat. Hier in Holland bestaat het, de concertpraktijk, de journalistiek en het ongereguleerde onverstand ten spijt.

Niet door de interesse voor een kunstuiting verradt een volk, een categorie, ook dispositie voor die kunst. Tegenwoordig tenminste niet, of niet meer. Het kan zijn nut hebben de begrippen een weinig nauwkeuriger te omschrijven.

Het muziekleven van een tijdperk, een landstreek bloeit en bestaat slechts voort in de creaties van de componisten van dat land en die periode. Het concertleven is een seismogram van de esthetische en culturele verhoudingen van een tijd, een maatschappij. Soms was daar een wisselwerking tussen vinders en herscheppers, vaker echter schoven beider raakvlakken langs elkander heen.

Maar bijna nergens in de historie der Westeuropese muziek zie ik een schromelijker begripsverwarring, een pijnlijker wanverhouding, dan tussen het componerend en concernerend Nederland van de laatste tien jaar.

Duitsland kent de waarde der traditie. Eeuwenlang heeft men daar de muziek bedreven en beluisterd met het besef dat deze kunst het eigen en onvervreemdbaar bezit was. Het Ger-

maanse imperium kon verdwijnen - maar als er morgen geen Duitser meer over was om te filosoferen of piano's te bouwen, dan zou het oeuvre van tientallen grootmeesters onveranderd overblijven.

Frankrijk kent de waarde der traditie. De scheppingen van de Franse meesters; de inzichten van Rameau, de fantasieën van Berlioz groeiden buiten, boven elk tijdelijk en plaatselijk verband uit. Dit kon, omdat die creaties ontstonden in een milieu dat begrip had van de waarde der geestelijke scheppingen.

Italië kent de waarde van zijn muzikaal verleden; onbetekenende landen als Hongarije, Bohemen, Finland zelfs, hebben datzelfde besef. Maar Nederland mist elk spoor van inzicht inzake de Nederlandse muziek. Hieraan acht ik voor een belangrijk deel de concertpraktijk schuld.

Ons muzikaal verleden ligt diep bedolven onder het stof van meer dan drie eeuwen. Op hun eindexamen weten de conservatoristen op zijn best dat er 'drie' 'Nederlandse' scholen geweest zijn -, enkele jaren later zijn zij zelfs dit lood wetenschap weer kwijt. Waarom zouden zij het ook onthouden? Het tijdperk der Nederlanders is het domein van muziekhistorici en kamergeleerden. In courante artikelen heet deze school 'een lange periode van zuiver technische experimenten', - en wie kent de muziek van Sweelinck, Orlando di Lasso, Ockeghem, Obrecht of Willaert van horen uitvoeren? De musici, de jonge componisten, hebben geen steun aan het inzicht dat de Nederlandse muziek in het totaal der Westeuropese toonkunst eigenlijk de oudste rechten heeft. En het publiek kan over iets wat het nooit gehoord heeft kwalijk denken...

De concertpraktijk daarentegen is hier in Holland een factor van gewicht in het openbare leven geworden. Holland herbergt, percentsgewijze gerekend, meer musici van professie dan bij voorbeeld Frankrijk, en niet veel minder dan Duits-

land. Onze uitvoerende musici leven ten dele door, en ten behoeve van, de concertpraktijk. Maar wat is de huidige culturele en artistieke waarde van dit bedrijf?

De praktijk van het concerneren is een transitobedrijf. Dit bedrijf - ik kies met opzet zakelijke termen voor reële begrippen - vervoert geestelijke waarden. Een compositie, een symfonie van Beethoven, vertegenwoordigt een zekere, hoewel niet in concrete begrippen aanduidbare, geestelijke waarde. Beethoven was de schepper, de producent van dit artikel. De toehoorder, de anonieme groep van concertbezoekers, is de consument. De ontvanger heeft het (ongeschreven) recht te verwachten dat het gewenste geestelijke goed, de symfonie, die 'droog en goed geconditioneerd verzonden' was, in ongeschonden, onveranderde staat in zijn bezit wordt gesteld. Het transitobedrijf nu kan alleen floreren wanneer er evenwicht is tussen vraag en aanbod. Een goed geleid bedrijf zal er zich dus niet mede tevreden stellen het (opgedragen) werk zo goed mogelijk uit te voeren; men zal ongemerkt ook enige pressie uitoefenen op de opdrachtgevers - pressie, in de vorm van reclame, van faciliteiten of premies. Zakelijk gesproken is er geen verschil tussen een advertentiecampagne voor Sun-Maid-rozijnen en een Beethoven-cyclus. Let wel: zakelijk gesproken.

Men zal zich wellicht gedrongen voelen om verzet aan te tekenen tegen deze schijnbare ontlustering van het werk der uitvoerders. Ik stel vast dat dit verzet zich te richten zal hebben tegen de fouten van onze door de conventie (wat iets anders is dan traditie) ziek gemaakte praktijk, en niet tegen de gedachtengangen waarmee wij de ziektehaarden in de door ons allen bedreven praktijk trachten op te sporen. Zachte heelmeeesters maken stinkende wonden, dat is ook een oudhollandse wijsheid.

Men zal wellicht opmerken - het is al een oud liedje, en iedereen kent het refrein - dat de reproductor een compositie van het eigen innerlijk uit herschept, zoals dat heet. Hij 'laadt' de noten van bij voorbeeld de Vijfde met zijn eigen geest; hij 'uit' zijn eigen geestesleven met of door, de muziek van Beethoven. Nuchter gezegd: hij verricht meer dan kruiers- of cargadoorsdiensten.

Is dat zo? Stel, er was inderdaad slechts één pianist die de sonates van Beethoven kon spelen, Frederic Lamond, bij voorbeeld. Daaruit zou volgen dat wij, bezoekers van een Beethoven-recital door Lamond, een klankbeeld van Lamonds geestesleven ontvingen door middel van zijn (Lamonds) verhouding tot Beethoven. Of, misschien, dat wij een klankbeeld van Beethovens geestesleven, gefiltreerd door het brein, het temperament, de vaardigheid van Lamond, kregen...?

Dit is precies de vraag waar het op aankomt. Is de compositie primair, of de interpretatie? Zijn de noten van een compositie dode symbolen, of meer? Wanneer een partituur meer is dan een min of meer geperfectioneerd memoriaal dan vervalt alle lyriek betreffende die met eigen geest geladen noten. En een partituur is méér dan een wassenbeeldenspel.

Wij spreken van Bach-, Beethoven-, Chopin-tradities. Wat zijn dat? Onderling gemaakte, nimmer bekrachtigde, afspraken. Lamonds Beethoven-spelen, dat van Schäfer, dat van Cortot - het zijn drie werelden. Maar toch: drie maal Beethoven. Zij allen interpreteren. Maar zij interpreteren: Beethoven. En dus doen zij niet anders dan: hun interpretaties van Beethovens gedachten (dus altijd: *van Beethovens gedachten!*) verspreiden.

Zij scheppen niet, zij vervoeren.

Kolommen vol courantekritiek hebben ons deze simpele waarheid tamelijk wel laten vergeten. Wij zijn zo gewend om over onze vooral niet minder dan geniale (wat zijn dat?) di-

rigenten, spelers, en zelfs vocalisten te lezen, dat het prilste begrip van de betekenis van de *componisten* bijna volkomen teloor is geraakt. Dit is, aan de ene kant, zo erg niet. Maar voor het ontstaan van een Nederlandse muziekcultuur is het funest.

Want: een cultuur wordt gebouwd op traditie. Een werk, dat nauwkeurig gerealiseerd werd, trad, eenmaal opgeschreven, buiten de tijd. Van een interpretatie blijft niets over, zelfs geen herinnering.

Liszt heeft stormen ontketend met zijn pianospel, hebben wij geleerd. Wat rest ons daarvan? Berlioz verwezenlijkte het ideaal van de Parijse 1830-romantiek in klanken. Die romantiek zegt niemand meer iets, zij verging als het gras. Maar de muziek, het document van het genie Berlioz, bleef bestaan. Concertpraktijk legt geen fundamenteën voor een muziekleven. Zij kan de bouwstoffen vervoeren die voor het leggen der fundamenteën en voor de verdere bouw onontbeerlijk zijn. Voldoet de Nederlandse concertpraktijk aan deze opgave?

Neen.

Het transitobedrijf heeft een vlucht genomen die in geen rechte verhouding meer staat tot de eisen van de groepen der lastgevers. Er is geen verband meer tussen vraag en aanbod en het laat zich aanzien dat de algehele economische en artistieke ontwrichting die allerwegen merkbaar is, de meest heilloze gevolgen zal hebben op de ontvankelijkheid voor muziek in het algemeen, en op de ontwikkeling van de Nederlandse muziek in het bijzonder.

Het geeft te denken dat het Nederlandse bedrijf dat internationaal het meeste betekent juist het transitobedrijf is. Onze havens zijn van belang, niet slechts voor het vlakbij gelegen achterland, maar voor geheel West-Europa. Het is alsof men, onbewust, in muzikale zaken hetzelfde doel nastreeft.

Volksconcerten, en in nieuwere tijden de radio en de grammofoonplaten, verspreiden een deel (een belangrijk deel!)

van de muziekproduktie naar alle hoeken en gaten. Maar dit belangrijke deel is *uitsluitend import*. Een transitobedrijf, dat ontwikkeling van een eigen industrie tegenwerkt, zou al spoedig geboycot worden; een concertpraktijk, die de vorming van een eigen muziekcultuur belemmert, verdient geen beter lot.

Want: hoe staan de Nederlandse herscheppende kunstenaars tegenover de Nederlandse kunst? Wie geeft, bewust, al zijn krachten en talenten aan het ideaal van een eigen Nederlands muziekleven? Dit doet bijna niemand. En zij hebben in zekere zin nog gelijk ook. Want vóór men in vreemde landen de Nederlandse muziek kan gaan verdedigen, moet een strijd hier in het land geleverd en gewonnen zijn. Het heeft zijn nut in Frankrijk, Duitsland en Amerika diverse composities van Nederlanders zo vaak en zo goed mogelijk uit te voeren, maar wij moesten, zou ik zeggen, de Nederlandse school toch eerst eens in Nederland bekend gaan maken.

Dat dit tot dusverre niet geschied is heeft meerdere oorzaken. Het voornaamste motief ligt in de antimuzikale dispositie van de gemiddelde landgenoot, die opgegroeid is in de overtuiging dat muziek uit Italië behoort te komen, of tenminste uit Duitsland, en die, skeptisch als bijna altijd, een wantrouwen aan de dag legt voor inlands goed. De Hollander heeft zijn wijn, zijn graan, zijn tabak en zijn muziek altijd behoorlijk geïmporteerd, en hij weet niet beter of het hoort zo. Hij is geenszins onwillig om tot het inzicht gebracht te worden dat een Nederlandse muziek precies even 'goed' kan zijn als een Franse of Oostenrijkse, maar hij wil dat dan eerst wel eens horen. De Nederlandse koopman koopt desnoods op een monster, zelden op een plaatje, maar nooit op een anonieme aanbeveling. In tegenstelling met zuidelijker, 'muzikaler' temperamenten, zal de in wezen anti-muzikale - want: redelijke en skeptische - Hollander minder spoedig in extase ra-

ken over een nationale produktie dan over een kunstwerk van vreemde bodem. Dit is misschien een voordeel (op den duur!), maar het is ook de verklaring voor de suprematie van de concertpraktijk over het muziekleven. De concertpraktizijn die Beethoven brengt weet dat hij debiet heeft; de man die inlandse produkten aanbiedt kan er zeker van zijn dat hij met verlies moet werken.

Het is evenwel niet uitsluitend een economisch probleem. De psychologische factoren zijn, op een ander plan, van nog veel meer gewicht. De Hollander is namelijk niet alleen maar zakenman; hij blijft, of hij koopman is of geleerde, sportsman of filosoof, in de eerste plaats: Hollander. Dat wil dus zeggen: steiler, minder 'rührselig' en minder gemoedelijk dan de Duitser, minder uitbundig dan de Vlaming, minder spiritueel dan de Fransman, minder concentrisch dan de Brit. Anderzijds beschikt de Hollander over voortreffelijke geestelijke capaciteiten, waardoor hij een beter politicus is dan de Duitser, een beter filosoof dan de Engelsman, een beter organisator dan de Fransman. Maar al deze psychische eigenschappen - waarbij men nog een halfhonderd andere kan voegen, bij voorbeeld levendige belangstelling voor psychologische en metafysische onderwerpen, zin voor verhoudingen en een betrekkelijk rudimentaire behoefte aan heldenverering - baatten tot dusverre niet: het inzicht dat wij een Nederlandse muziek hébben die slechts wacht op haar ontwikkelingskansen vond nog altijd geen verbreiding.

Velen achten het Nederlandse calvinisme schuldig aan het feit dat de muzische kunsten (het toneelspel en de dans evenzeer als de muziek) in ons land zo bezwaarlijk en armoedig groeien willen. De literatuur kon bloeien (Vondel was veel meer poëet dan dramaturg), de schilderkunst bereikte zeer hoge toppen van volmaaktheid. Maar de kunsten van het geluid en het gebaar bleven achter. Dr. Hermann Felix Wirth tracht in zijn brochure over 'nationaal-Nederlandse muziek-

politiek' (1912) te bewijzen dat het calvinisme (met behulp van het 'stuitend Semitische' der joodse psalmen...) ons gevoelsleven verkracht heeft. Het ware juist geweest vast te stellen dat blijkbaar dit calvinisme voor een paar eeuwen volkomen aan de verlangens van onze voorouders - die toen nog wel musiceerden! - voldoen kon. Dat Calvijns leerstellingen hier in Holland meer weerklank konden vinden dan die van de gemoedelijke Luther, ligt voor de hand. Ons volk is veeleer tot askese geneigd dan gesteld op ontboezemingen, de kastegeest heerste, in een republikeinse staatsvorm, oppermachtig: een strenge scheiding tussen de verschillende standen werd altijd grif en nauwkeurig in acht genomen. Calvijns leerstuk der predestinatie kon in Holland uitgedacht zijn, bij wijze van spreken. Dat wij eeuwenlang onze scheppende muzikaliteit onderdrukt zouden hebben, *als consequentie van* het calvinisme lijkt mij overdreven (want de katholieke gebleven streken, provincies, droegen evenmin veel bij tot verhoging der muzikale produktie); dat wij ons muziekbesef gedenatureerd hebben *met behulp van* het, aan de wereldse kunst vijandige, calvinisme lijdt geen twijfel. Dit proces had zijn hoogtepunt bereikt in het midden der vorige eeuw. Toen was, gelijk Diepenbrock in het Mengelberg-gedenkboek schreef, de hele Nederlandse muziek 'een uit Duitsland geïmporteerde zaak' geworden. Uit deze geïmporteerde zaak is onze Hollandse *concertpraktijk* gegroeid. Er had misschien ook een *muziekleven* uit kunnen groeien, als de kiemen krachtiger waren geweest. Maar nóch Verhulst's Mendelssohn-Schumann-tendensen, nóch Diepenbrock-Viotta's Wagnerismen, nóch Strauss-cultus of Mahler-propaganda vonden lang en diep genoeg weerklank in ons nationale bewustzijn. Op het romantisme wenste de Hollandse muziek steeds niet te reageren.

Tot vóór de grote oorlog verrichtte de Nederlandse concertpraktijk een heilzaam stimulerende arbeid. Hoe zich het muziek-uitvoeren in Holland ontplooid heeft behoef ik hier niet

in herinnering te brengen. Het Concertgebouworkest ontwikkelde zich onder Kes en Mengelberg tot een bewonderenswaardig instrument; de provinciale orkesten namen toe in volmaaktheid, de zangverenigingen, de kamermuziekensembles stegen aldor in ontwikkeling. Het peil waarop onze instrumentalisten en vocalisten staan rijst nog steeds, het examengemiddelde wordt langzaam aan beter, en de pedagogen worden hoe langer hoe meer voor hun taak berekend. Maar de praktijk van het concerten hield na 1918 met de algemene evolutie geen gelijke tred: de praktijk bleef achter. Het is opvallend dat juist buitenstaanders ons op onze tekortkomingen in deze materie hebben gewezen. Alexander Schmuller haalde onlangs (in een artikel in *De Telegraaf*) Duitsland als voorbeeld aan: hoe daar begrepen wordt, in alle lagen der bevolking, dat de muzikaliteit van een natie beoordeeld wordt naar de componisten, de vinders der eigen muziek. In Duitsland lijkt dat natuurlijk een variant op Wagners ‘Ehrt euren deutschen Meister’, maar de waarheid geldt niet voor Duitsland alleen. Marix Loevensohn heeft reeds in 1919 tien Hollandse kamermuziekavonden in serie gegeven; wat, naar men opmerkte, te veel was. Er school inderdaad veel kaf onder dat koren, maar daar ging het niet om. Zelf doen wij dergelijke dingen niet, en dat is een zuinigheid die de wijsheid bedriegt. Wat wij wel doen? Ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van het Amsterdamse Concertgebouw werden vijf feestconcerten gegeven; een avond Richard Strauss, een avond Beethoven, een avond *Oedipus Rex* van Strawinski, een avond Mahler, en, om te beginnen, ook een avond met een Nederlands programma. In het centrum van muzikaal Nederland acht men, bij een jubileum, de verhouding dus als één staat tot vier.

Het Concertgebouworkest heeft in het voorjaar van 1927 een tournee door Duitsland en Zwitserland gemaakt. Nederlandse werken werden niet uitgevoerd. Daar, buiten de grenzen, is

dus de verhouding als nul staat tot x. Ik noem het Concertgebouw, omdat dit het grote, het representatieve instituut is. Maar hoe zien de programma's van onze solisten eruit? Wat brengen de zangers, violisten, pianisten en cellisten voor Nederlands? Wat spelen onze kwartetten?

Wel - liefst Beethoven. En dan heeft de een wat meer hart voor Duitse, de ander voor Franse zaken. Vervolgens zijn daar de geaccrediteerde concertstukken die men in alle gevallen behoort te spelen: de pianowerken van Chopin, de vioolconcerten van Beethoven, Mendelssohn of Brahms, het celloconcert van Saint-Saëns... En onderhand lopen de concertzalen leeg. Daar gaat dan Het Volk een enquête over houden (4, 6, 9, 10 en 11 augustus 1927), wij constateren in volle gemoedsrust dat het zó waarlijk niet meer gaat en intussen spelen wij Beethoven, Mendelssohn en Brahms, de nocturnes van Chopin en het celloconcert van Saint-Saëns. In sommige kringen wint het besef veld dat het werk van de Nederlandse componist in Nederland op een andere behandeling aanspraak kan maken. Niet in het concilium des gerusten concertbezoekers - zolang men al zijn wensen vervuld weet met de pianowerken van Chopin, de vioolconcerten van Beethoven, Mendelssohn en Brahms en het celloconcert van Saint-Saëns, haakt men niet naar verandering; - wij, bezonnen Hollanders, weten dat verandering evengoed verslechtering als verbetering kan betekenen. Maar er zijn ook, en er komen hoe langer hoe meer door onze concertpraktijk niet bevredigde melomanen. Het muziekverbruik heeft ongedachte afmetingen aangenomen. De luistervink haalt zijn Mengelberg-concert, zijn Savoy-band en een akte opera op één avond uit de ether. De grammofoonbezitter kan naar willekeur de ouverture *Tannhäuser*, een actueel dansnummer of een solo van Kreisler of Caruso ten gehore laten brengen. De eigenaar van een autopiano heeft Percy Grainger, Pembaur en Lamond netjes opgerold naast elkaar in zijn kastje

liggen - op elk ogenblik van de dag tot zijn beschikking. Dit is huismuziek in 1927. Nimmer waren de muzikale mogelijkheden rijker, nooit was de verantwoordelijkheid groter. Doch in de concertzalen heerst een langzaam maar zeker uit de tijd geraakt purisme. Ik spreek nu niet verder over het repertoire; wij allen kennen de kwaliteiten en de gebreken van het repertoire, van de catechismus der serieuze kunstbeoefening. Maar ik denk aan Wagners meest geslaagde autoprojectie, aan Hans Sachs:

*...und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur
wer nichts weiss von der Tabulatur.*

De conclusies waartoe bovenstaande observaties leiden zijn de volgende:

I Een ook voor de Historie der Muziek in aanmerking komend nieuw Nederlands Muziekleven kan uitsluitend bestaan uit scheppingen van autonome Nederlandse componisten. De herinnering aan eminente reproductoren heeft voor de muziekhistorie slechts anekdotische waarde.

II De mogelijkheid om tot een oorspronkelijke Nederlandse school te komen is aanwezig. Na de oorlog is er een scheppingsdrang onder de jonge musici ontstaan die recht heeft op de belangstelling der gehele beschaafde wereld.

III Dat die mogelijkheid kon ontstaan hebben wij te danken: (a) aan een evolutie in het levens-, kunst- en muziekbef, een toenemend kosmopolitisme van de jongere generatie; (b) aan de artistieke en technisch-muzikale opvoeding van deze generatie die, omstreeks 1900 geboren, in de vroege ontwikkelingsjaren tot ± 1918 kennis kon maken met een belangrijk deel der internationale literatuur.

Vorige geslachten waren zo fortuinlijk niet. Diepenbrocks

muzikale leven heeft hem slechts ontnuchteringen gebracht. Wij zijn Diepenbrock gaan eren toen hij gestorven was; toen kwam het Diepenbrock-fonds, toen werden zijn partituren in druk gegeven. Maar niemand is het met mij oneens wanneer ik vaststel dat dit toch altijd nog de averechtse manier is.

Op een zeer groot aantal componisten der op een na jongste generatie begon het stigma der buiten-ordelijkheid vroeg of laat te drukken. Wij allen kennen de namen van de half- of geheel-gevormde musici die zich in hun vaderland paria's voelden, een onderkomen zochten, en soms vonden, in Parijs, in Duitsland, in Italië en zelfs in Engeland. Met dat al leven zij daar ontworteld, weggerukt uit hun geboortegrond, in milieus waarop zij zich eerst hebben moeten instellen. En hun werk vertoont mede daardoor bijna altijd de sporen van oneigenheid. Een Nederlands componist behoort in Nederland te kunnen leven. Niet als rentenier, als gesubsidieerde, begrijp mij wel. Maar als Hollander.

Het is nodig dat de hierboven aangeduide eenvoudige begrippen algemeen verbreid raken. Het is nuttiger het besef van een eigen, nationale muziekcultuur wakker te roepen dan zich uitsluitend bezig te houden met hoe langer hoe volmaakter reproducties van algemeen bekende meesterwerken. Superieure uitvoeringen zijn een kostbaar beschavinsgoed, maar zij hebben slechts efemere waarde.

Nederlandse composities, zelfs al waren die relatief voorlopig nog minder volmaakt dan de Nederlandse interpretaties van Bach, Beethoven en Mahler dat zijn, hebben historische waarde, bezitten althans de faculteiten om historische betekenis te krijgen. Ik geloof dat de Nederlandse scheppende kunst tenminste evenveel recht op 'bescherming' heeft als bij voorbeeld het zangverenigingswezen of het concertbedrijf.

De Nederlandse concertpraktijk, voor zover zij door Nederlanders bedreven en geadministreerd wordt, behoort op deze punten haar verantwoordelijkheid te beseffen. Een in de goe-

de zin nationalistisch concertbedrijf kan een tweeledig doel bereiken: het kan ten eerste stimulerend werken op de productie - de voortreffelijkste composities waren zeer vaak gelegenheidswerken -, het zal ten andere de consumptie, die door de zeer eenzijdige toevoer oververzadigd is geraakt, weer aanzienlijk doen toenemen. Zowel onze componisten als onze uitvoerders bevinden zich in een slop; slechts met vereende krachten zullen zij eruit komen.

1927

Tristan in 1926

De zeer goede voorstellingen, door de Wagnervereniging in november 1926 van *Tristan und Isolde* gegeven, hebben dit muziekdrama wederom voor enkele dagen tot het middelpunt van onze overdenkingen gemaakt. Wij hebben ons moeten afvragen wat Wagners oeuvre voor ons betekent, vergeleken met tien, vijftien jaar geleden; wat deze kunst beduid heeft voor onze voorgangers, voor Diepenbrock en Zweers - dat wil zeggen voor de figuren die begonnen zijn met het leggen van de fundamenteën voor het gebouw dat eenmaal de twintigste-eeuwse Nederlandse muziek zal heten. En vanzelf gingen onze overpeinzingen ook naar de toekomst - en de vraag kreeg dan deze vorm: Zal Wagner voor het muziekbef van 1950 nog iets kunnen betekenen?

De beantwoording dezer laatste, ver-strekkende vraag zou het karakter van een hypothese moeten krijgen. En aan hypothesen bestaat, in deze materie, niet in de eerste plaats behoefte, stel ik mij voor. Dat Wagners oeuvre door alvader Tijd met andere maten gemeten, met stomper tanden geknaagd zou worden dan de opera's van Mozart, Weber of - mutatis mutandis - Verdi, is een veronderstelling die dermate tegen elk historisch besef indruist dat de nadrukkelijke ontkenning, waarmede wij niet aarzelen haar te beantwoorden, geen enkele restrictie behoeft.

Alphons Diepenbrock schreef voor ruim dertig jaar (1894-'95) over Wagners muziek:

‘De wisselende extatische klank van Wagners orkest, de bedwelmende mengeling der klankkleuren zijn het, die ons voor ogenblikken aan onszelf ontrukken en stillen het tumult der elkander bestrijdende begeerten en gedachten, die klank, die onze ziel bevrijdt van de ritmische band der oudere toon-

kunst, in smartelijke zaligheid deinen doet op haar eindloos gebroekene purperen golven.'

Dit was een der schoonste extasen waartoe Diepenbrock ooit gestegen is. En toch, in ditzelfde opstel profeteerde hij reeds een evolutie, in het midden latend of die groei zich al dan niet van Wagner af zou bewegen: 'Vanwaar de regeneratie haar uitgang zou kunnen nemen, daarover is het beter nu te zwijgen...' Hoe is zijn scepticisme bewaarheid geworden - tegen zijn eigen jeugddromen in!

Wij lazten na deze *Tristan*-opvoering een korte beschouwing van Sem Dresden die culmineerde in de nuchter-sterke conclusie: 'Er zijn in dit vier uur lange drama met muziek, dat eenmaal de wereld - de muziekwereld, wel te verstaan - veroverde, ook thans nog geniale fragmenten; en de dramatische onderbouw, de middeleeuwse sage met haar symboliek blijft voor alle tijden sterk genoeg. - Laten wij dan de lange stukken, uitweidingen, tirades zonder welke Wagner nu eenmaal geen Wagner zou zijn en die met de beste wil niet genoten kunnen worden, op de koop toe nemen. *Zolang het nog kan.*' Het is van belang de opinies van de leidende figuren van 1895 en van 1926 met elkander te vergelijken. De publieke opinie, zowel van toen als van nu, kan buiten beschouwing blijven; een cultuur, een beschavinsperiode werd altijd slechts geschapen door de meningen der uitstekendsten dier periode.

Dresdens gedachten tonen scherp aan hoezeer onze generatie van Wagner vervreemd geraakt is. Ik ken auteurs die hun meningen feller, heviger 'anti' geformuleerd zouden hebben; maar op het hartstochtloos gevelde vonnis, neergelegd in de slotclausule 'Zolang het nog kan', is geen hoger beroep mogelijk.

Maar wat heeft Wagner eigenlijk voor het muziekbeseft van Diepenbrock en zijn tijdgenoten betekend? Ik geloof dat wij die betekenis lange tijd zowel overschat hebben als onderschat.

Wagners invloed is overschat door de muziekgevoeligen, die de Hollandse mentaliteit, door geboorte of aanleg, niet voldoende verstaan hebben. Wagners hartstocht is een overrijnse hartstocht, Wagners metafysica is het produkt van de denkwijzen der Duitse negentiende-eeuwse filosofen, verwezenlijkt in een gedroomd, transcendentiaal pangermanisme. Het is niet overdreven om te zeggen dat Wagners passie en zijn metafysica eigenlijk verder van het centrum van ons nationale bewustzijn afstaan dan het *savoir-faire* van de oude Rameau of de fantasmagorieën van de onsterfelijke Shakespeare. De Hollander verwerkt zijn erotische problemen (en hierin wortelen zowel de kunst van Wagner als die van Couperin of Debussy) nu eenmaal op een tamelijk on-eenvoudige wijze. Ik kan mij geen landgenoot denken die ooit de bewuste behoefte zou gevoelen zijn incestcomplexen te uiten op de manier die Wagner zich in de *Ring* veroorloofd heeft. En Diepenbrock was wel de laatste van wie men dergelijke openhartigheden had kunnen verwachten. Wagners muzische filosofie was voorbestemd om een ‘Fremdkörper’ in ons artistieke bewustzijn te blijven.

Wat Diepenbrock van Wagner heeft aanvaard was vooral diens koloriet, de ‘bedwelvende mengeling der klankkleuren’. Wagners ‘unendliche Melodie’ scheen onze meester jarenlang een bevrijding. Tot het niet meer kon. Dat was voor Diepenbrock ongeveer 1910.

Wagners invloed is onderschat door twee categorieën van jongere musici: door de francofielen en de Mahlerianen. Beide groepen verloren uit het oog hoezeer én het Frankrijk voor Debussy én de joods-mystische extasen van Mahler onder de ban van Wahnfried stonden. Wat zij rechtstreeks afwezen aanvaardden zij, onbewust, indirect.

De historische betekenis van Wagner heeft twee zijden. Ten eerste bevrijdde hij ons, voor een goed deel, van de kwadratuur der cadensen, die zoveel, en niet alleen Duitse, muziek

van de vorige eeuw ongenietbaar maakte. (Diepenbrocks ‘ritmische band der oudere toonkunst’). Ten andere verlost hij ons van de hegemonie der scholastische modulaties, en dat vooral door zijn *Tristan*-chromatiek. Dat Wagners renovaties later, onder de handen der epigonen, weer tot evenzeer verwerpelijke manieren verstarren zouden, lag in de aard der dingen.

De vraag rijst wat Wagner voor ons levende muziekbeseft nog betekent. Weinig, geloof ik. Wij verwierpen Wagners conceptie, het muziekdrama, zonder voorbehoud. Wij verlangen van onze muziek totaal andere betoveringen dan men omstreeks 1860 voor mogelijk had kunnen houden. En de afmetingen van *Ring* of *Parsifal* passen kwalijk in het formaat van het leven van 1926. Is dit slechts een symptoom van veroudering? Het komt mij soms voor dat het anders, en meer, is. Van tijd tot tijd kan men in de beschavingsgeschiedenis een collectieve evolutie waarnemen. De Renaissance was zo een verschijnsel. De evolutie van dit tijdsgewricht, waarin de jaren 1914-1918 de waarde van de agonie der vorige periode zouden kunnen hebben, voltrekt zich tamelijk nadrukkelijk, zou men mogen zeggen.

Niemand weet nog hoe vlijmend, of hoe teder de muziek van de toekomst - en slechts de toekomst behoeft onze krachten - worden zal. Maar het is wel zeker dat deze toekomst, waarin het leven heviger zal zijn dan het gisteren was, heviger, maar ook concieser, helderder en wellicht milder, de ‘smartelijke zaligheid’ evenmin zal beminnen als zij zal wensen dat de muziek ‘het tumult der elkander bestrijdende begeerten en gedachten’ zal helpen stillen. Zij zal veeleer trachten die antithetische begeerten en gedachten tot een samenwerkend geheel van krachten te maken. Het zou niet de eerste maal zijn. Verwierp Plato de mixolydische modus niet op grond van zijn overtuiging dat hij verwekelijkend was, en zedenbedervend, ‘zelfs voor vrouwen...’?

Ons inzicht groeide, en de ontroeringsfaculteiten van Wagners scheppingen bleven achter, daarbij vergeleken. Wij kunnen niet meer zo volkomen geloven in de oprechtheid van het 'Lass' den Tag dem Tode weichen'. Wij hechten tegenwoordig een andere waarde aan de menigvuldige doodsverlangens van Wagner en de overigen. Het aureool verdween, de nevelen trokken op. Waarom zouden wij ontkennen dat Wagners *Siegfried-Idyll*, het eerste werk dat deze getourmenteerde meester aan een reëel - dus: niet gefantaseerd - bevrijdingsgevoel heeft kunnen ontleen, zijn bestgeslaagde schepping is? Wagner was zevenenvijftig jaar oud toen hij deze 'gelegenheids'-muziek schreef. Toen, in 1870, bleek hem 'Siegfried, der Sohn' een zekerder wissel op de eeuwigheid dan 'Elsa, das Weib', of zelfs 'Tristan, der Held'. Ook dit kon te denken geven.

1926

Beethoven en de jazz

De Mexicaanse muziekonderwijzers hebben voorgesteld om ter ering van de nagedachtenis van Beethoven een week lang alle jazzmuziek te verbieden. Couranten-bericht

Dit was de note gaie van het Beethovenjaar. De zogenaamde beschaafde wereld heeft Beethoven geëerd met uitvoeringen van zijn symfonieën, kwartetten, sonates en minder algemeen bekende stukken. Muzikaal Europa is, getooid met schelphoed en pelgrimsstaf, naar Wenen getrokken; de couranten brachten berichten over Beethoven-feesten in Bonn, in Berlijn, in Engeland, Frankrijk, Amsterdam en de Achterhoek. En in Mexico wilden zij een week lang de jazz doen zwijgen ter ere van Beethoven.

Deze zelfde jazz is echter een consequentie - volgens sommige melomanen zelfs: de enig juiste consequentie - van Beethoven en honderd jaar Beethovenisme.

Want Beethoven was de componist die het element der persoonlijke mededeling in de muziek bracht. Bij de Weense klassieken was de symfonische kunst 'voorgoed' verbonden geraakt aan de beheerste, de evenwichtige sonatevorm. Het schema van de vier symfoniedelen, van de toonaardrelaties, was in de plaats getreden van de veelal ongebondener suite. Het principe van de becijferde bas, dat een volleerd muzikantschap en een volmaakte artisticeit van de speellieden eiste, was tot een verfoeilijk dogma verstard. Na Mozarts dood dreigde het gebouw der Weense symfonische kunst een gepleisterd graf te zullen worden. Beethoven vernieuwde de principes, door zijn eigen, levend geestesleven te enten op het onvruchtbare hout. Vóór zijn tijd was het gebruikelijk dat een optredend kunstenaar, een solist, zich tevens liet kennen

als componist, tenminste voor zijn instrument. De generaalspelers hadden aan een paar cijfers genoeg om alle tussenstemmen van een polyfone compositie te weten; de pianisten van Mozarts generatie improviseerden bijna evenveel als zij lazen (Mozart heeft bij zijn ± 30 pianoconcerten slechts een paar cadensen geschreven; Beethoven, voor vijf pianoconcerten, een dozijn). De componisten der middeleeuwen waren nog veel principiëler: zij zetten niet eens kruizen of mollen, overwegende dat zelfs een zanger behoorde te weten waar de accidentalen aangebracht moesten worden... De muziek was van oudsher het domein de persoonlijke mededeling: de oudste componisten waren executanten. Men kan ook zeggen: de oudste vocalisten en instrumentalisten waren componisten. Hierin kwam, in Beethovens tijd, verandering. Naast de vinders kwamen de uitvoerders, musici zonder het vermogen hun eigen geestesleven in zelf-gevonden klanken te uiten. Het ritueel dat Beethoven begon te bedrijven was een 'pro omnibus'. Zijn gevoelskristallisaties moesten dienen voor een gehele generatie (zij golden nu juist honderd jaar), en in plaats van ons te verdiepen in een psyche-d'Albert of - mutatis mutandis - in een psyche-Mengelberg, leerden wij onderscheid te maken tussen d'Albert-beethovenismen en Mengelberg-beethovenismen, of Schumann-beethovenismen, Brahms-schumannbeethovenismen, Reger-brahmsschumannbeethovenismen, et cetera.

De persoonlijkheden onzer solisten interesseerden ons niet wezenlijk meer. De vraag die de critici opwierpen was niet langer: hoe speelt Rubinstein piano? maar: hoe speelt Rubinstein Beethoven? Ja, men begon bedenkelijk onverschillig te worden voor de persoonlijke kwaliteiten van zijn componisten. Mahler is daar een typisch voorbeeld van: men meet Mahler, in enkele milieus althans, met beethovenmaten. Daarom lijkt hij voor sommigen ook zoveel groter dan hij is. Het is namelijk een relatief geringe verdienste om de princi-

pes van 1800 in 1900 met zes maal meer lawaai en in zesmaal de beschikbaren tijd te projecteren.

Ik zie, onder de microscoop althans, in de jazz een poging tot herwinning van de autonomie der scheppend-uitvoerende kunstenaars. De kunststukjes van de drummer zijn van geen andere orde dan de improvisaties van de oude continuo-spelers.

De jazz eist van zijn musicerende adepten eveneens: veelzijdigheid. De saxofonist moet ook klarinet kunnen spelen, ook een zaag kunnen laten zingen, ook kunnen omgaan met een swannee-whistle. De muzikanten van vorst Esterházy moesten kunnen tafeldienen en de paarden inspannen. Parallellisme. Zouden er na Mahlers symfonieën, waarbij in de partituur elke grimas van de dirigent staat aangetekend ('Ausholen zum Akkord', 'Ja nicht eilen!'), weer muzieken in de mode raken 'zum Singen oder zum Spielen', gelijk dat in de voorklassieke periode gebruikelijk was? Er bestaan reeds orkestwerken, van de moderne Weense componist Josef Matthias Hauer, waarbij de keuze van de instrumenten aan de dirigent wordt overgelaten. Een stap verder (of: verder terug), en wij hebben weer generale bassen. De experimenten van Schönberg ('Dirigierpartituren') zijn in dat verband zeer instructief. En de pianosonates van Poulenc, die eigenlijk voor klarinet en fagot, en voor hoorn, trompet en trombone geschreven waren! En de suites van Strawinski, georkestreerde kinderquatremains!...

Ik persoonlijk noem de jazz niet: de enig mogelijke consequentie van honderd jaar subjectivisme in de muziek. Maar een consequentie is hij wel. De gevolgen van een sneeuwbuï in april zijn modderige straten en verkouden mensen. De gevolgen van Beethoven-afgoderij, zó laat in de tijd - honderd jaar lijkt soms lang, gemeten met menselijke maten -, zijn reumatische gedachtengangen en verstopte begrippen. Speciaal bij de ongelukkige minnaars van het nieuwe, die aan hun jazz

niet voldoende beschutting voor de ijzige voorjaarsstormen der evolutie kunnen ontleen.

Men vraagt zich af of de Mexicaanse muziekmeesters met hun 'ter ere van Beethoven' een diepere bedoeling hebben gehad. Was het soms een offerplenging? Bezaten de muziekonderwijzende Mexicanen misschien niets kostbaarders dan de jazz? Legden zij wellicht hun vermogen tot persoonlijke, Zuidamerikaanse muziekuiting op het altaar?

Ik heb geen latere berichten over muzikaal Mexico meer gevonden. Het voorstel heeft geen meerderheid gekregen, naar het schijnt.

Maar ik weet ook niet wat ontstellender is: het onverstand inzake Beethoven en de Europese muziek van de op het stuk van jazz misschien niet volkomen onbekwame Mexicanen, of het wanbegrip inzake jazz van de op het stuk van muziek niet zeer bevoegde Europese scribenten. Het is misschien een waagstuk om naar aanleiding van het volksvermaak jazz een onderzoek te willen instellen naar de metafysische wortels van het subjectieve muziek-maken. Het zou namelijk kunnen lijken of wij efemere verschijnselen als Beethoven-herdenking, jazzband en Mexicaanse heldenverering van enig belang achtten voor de ontwikkeling der toonkunst.

De enige vraag die de moeite waard is: zullen de musici na het verschijnsel jazz de ontroeringsfaculteiten der muziek beter kennen, bewuster kunnen hanteren? Dat is nog niet zo zeker. De muzikanten van Johann Strauss' generatie hadden niet veel minder fantasie-vrijheid dan Whitemans sujetten. En was de invloed van de Weense wals op 'de' muziek ooit zeer manifest?

Het enige onderscheid is dat bij Strauss de Stehgeiger boven de wet stond, bij Whiteman de slagwerker. Een verschil in het punt van aanslag, in letterlijke zin. De slaatjes van geluid, die de zwarte jazzdrummer aanmaakt en ons serveert op de knoppen van zijn trommelstokken, zijn misschien wat pi-

kanter dan de altijd wat kleverige bonbons van klank, waarop de tussen de souper tafeltjes rondrentelende Hongaarse violist ons placht te trakteren. Maar het is hors-d'oeuvre.

De Mexicaanse muzikonderwijzers zullen het wel goed bedoeld hebben: 'Wo man jazzt dort lässt Euch ruhig nieder.' Maar het Mexicaanse klimaat lijkt toch te tropisch voor maatregelen van deze kracht: het zou een averechtse hulde geworden zijn.

Eén ding is zeker: in Mexico hebben de muzikonderwijzers de consequentie van een gesyncopeerde Beethoven niet aangedurfd. En dus blijft alles bij het oude. Het interesseert mij, wat zij naderhand, bij de herdenking van Gershwins honderdste sterfdag zullen voorstellen. Consequent ware alsdan een week lang alle kunstmuziek te verbieden, vooropgesteld dat zij de consequenties van een bekeerde jazz wél zouden aandurven.

Ik zal het niet horen...

1927

Igor Strawinski

L'histoire du soldat

L'histoire du soldat is typisch voor de Strawinski van 1917. Hij verliet daar reeds de domeinen van het grote geluid - in plaats van de honderd executanten van de *Sacre* zitten hier zeven solisten: een viool, een bas, een klarinet, een fagot, een trombone, een cornet à pistons, een slagwerker. Het harmonische idioom van deze muziek werd magerder, stugger. De geluidscascaden van de jaren 1911-1914 verdwenen, de romantiek verschrompelde, het nasillerend accent werd verscherpt.

De gang, de geladenheid bleven nog. Maar de zwakheden, de positieve tekortkomingen uit de *Sacre*-periode, verdwenen evenmin. In *Le sacre* stonden ook vele bladzijden, waarop niets gebeurde - er zwierf daar dan een onbeholpen fagotlijn door een woestenij van vioolsecunden en bastremolo's. Dat werd in *L'histoire du soldat* een ietwat insipide gezeur van vier slecht aansluitende blazerstimbres (petit choral), of een langgerekt mediteren van klarinet en fagot op een onbeduidend gegeven (de muziekjes, die met de prinses te maken hebben).

In de ontwikkelingslijn van Strawinski's oeuvre beduidt *L'histoire du soldat* een stap verder, maar ook: een schrede verder van zijn eigen muziekbewustzijn af. Wél een veralgemenen van zijn bedoelingen, doch bovendien ook een uitdrogen van de (barbaarse!) bronnen der inspiratie.

De anekdote van *L'histoire* is spoedig verhaald. De soldaat heeft een viool, waarop hij spelen kan en die hem tot een gelukkig sterveling maakt. De duivel maakt zich van het instrument (aardige verbeelding van de ziel van de soldaat) meester, door hem in de plaats van dit speeltuig geld, roem en

eer te beloven. Halfweg het stuk weet de soldaat zijn vioolvormige ziel terug te winnen; in de laatste scènes triomfeert de duivel weer. Natuurlijk zit er nog vrij wat literaire en metafysische franje en hokuspokus om dit geraamte van een gegeven heen, maar de essentie van het gebeurtenisje wordt door deze vier staten volkomen helder aangeduid. Het werd precies een anticiperende autobiografie van de componist. Strawinski zelf moet dit tijdens het concipiëren van dit stuk ook wel duister gevoeld hebben, anders was hem de diaboliek niet zo voortreffelijk gelukt. Lees namelijk voor de soldaat: Igor Strawinski; voor de duivel: de vergetelheid. Strawinski's ziel zong, indertijd, als een toerviool. Op dit ogenblik leven wij in de tweede fase van het spel zijns levens: zijn muziekvermogen is naar de duivel en hij baadt zich in roem en eer. Het is te hopen, dat de soldaat Strawinski's ziel binnenkort terugwint en dat hij voor recidiven blijve gevrijwaard: *homme averti en vaut deux*, en de componist heeft in *L'histoire du soldat* voor zichzelf een klare spiegel geslepen.

Want waarlijk: de Strawinski van heden is niet meer dan de ruïne van de meester van 1910. Neem stukken als de pianosonate, of de vierdelige serenade voor piano van 1925. Weg is alle vaart, weg zijn alle suggestieve harmonische eigenwilligheden. De melodiek verloor haar canialleuze karakter; dat is op zichzelf zo erg niet, maar het werd huisbakken, duf en benepen... De ritmiek werd gezuiverd van alle syncopische gekronkeldheden en stuipende verschuivingen. Maar deze gepurifieerde kramptrekkingen bleken de vermomming geweest te zijn van een volstrekt insipide kwadratuur. Weg zijn alle pogingen om tot een vrijer begrip dan monotonaliteit te komen. Verdwenen zijn alle originele constructie-invallen, het werden weer sonatevormen, rondo's, liedvormen; het werd weer Clementi. Strawinski verraadt met zijn tegenwoordige composities zijn verleden...

Kentering

De werken van 1911 tot '16 vertoonden een jacht, een geladenheid, vertoonden vehementies, die nu nog onweerstaanbaar zijn. Daar was een breken met allerlei (ten dele nog geducht stevige) traditionalismen: de begrippen tonaliteit, constructie, harmoniek waren nog juist in zoverre aanwezig dat het geheel geen stamelen of raaskallen werd, doch spreken bleef. Dit alles was uiting van een ongemeen machtige geest, van een in evenwicht zijnd besef. Daar was een neiging om de hoofdzaken in onze breinen te etsen met de scherpste zuren van het laboratorium en, tevens, het vermogen om het bijzakelijke tot een minimum te reduceren.

Het was te verwachten dat de hoofdzaak steeds pregnanter zou worden uitgedrukt, de bijzaken steeds verder zouden vervlakken. Dit is ook geschied, doch de grotere discipline werd duur, té duur betaald. Strawinski verkocht zijn eerstgeboorterecht, zijn recht om zichzelf te zijn, voor een schotel slechte kamermuziek. De tonale functie, dwangbuis uit het dolhuis waar Max Reger eerste dokter was, komt weer in gebruik: zie hoe schoon zich het hoofdthema uit het pianoconcert voegt naar de baleinen ribben van het meest stupide a-mineur, waarmede men ons sinds Mendelssohns Schotse Symfonie verveeld heeft. De 'klassieke' constructie wordt met onderscheiding ontvangen; alles wat een singulier accent heeft wordt uitgebannen.

Het oudste werk krijgt een constructivistisch-scherphoekig harnas aan: de debussijnse pastorale voor zang en piano, van 1906: *ses beaux masques et bergamasques*, wordt in 1923 bewerkt voor zangstem met vier blaasinstrumenten: hobo, althobo, klarinet en fagot. Het is er gewis duidelijker door geworden, maar er zijn in onze kunst, tussen de hemel van het eeuwige zwijgen en de luidruchtige aarde, veel dingen van meer belang dan de duidelijkheid. De muziek van Mo-

zart is ook duidelijk; maar als dat haar voornaamste verdienste was onderscheidde *Die Zauberflöte* zich in niets van Czerny's *Schule der Geläufigkeit*.

Neen. Ik geloof niet in een antiseptische muziek. Ik geloof, voor 1924, niet in het contrapunt van 1750, niet in de harmoniek van mijn voorouders. En zeker niet als de meester die dit zegt te propageren eertijds zelf heeft gestreden voor een edeler, want: vrijer muziek. Ik meen dat het purificatieproces dat Strawinski zichzelf doet ondergaan, identiek is met wat men in de psychoanalyse noemt: Selbstdiktierte Strafe. Het ware te wensen dat die boetedoening of kruistocht met het eerstvolgende werk afgelopen bleek te zijn.

Le sacre du printemps

Dit werk moet de componist van 1926 een doorn in het oor zijn. Want het staat daar als een levende bespotting van zijn verrichtingen van heden; en het staat er nog voor jaren. De Strawinski van heden wil orde in zijn werken en rust en klaarheid en contrapunt (dat wil zeggen psychologie). Ja, de sonate (van 1924) is ordelijk, even ordelijk als een quatermains van Diabelli; het werk is zo rustig als *Ich weiss nicht was soll es bedeuten*; het is even klaar als een schone lei; er staat nog niets op. In een interview heeft Strawinski onder meer de volgende enormiteiten omtrent zijn nieuwste scheppingen verkondigd: 'Ik geloof in de melodie en in het contrapunt; mijn pianoconcert en mijn sonate bewijzen dat. Daarin ontwikkel ik een zuiver contrapuntische constructie. Rechterhand en linkerhand geven twee onafhankelijke melodieën, twee stemmen. Het is moeilijk speelbaar, want juist door de tweestemmigheid wordt het de executant als moest hij twee dingen tegelijkertijd zeggen...'

Dit is waarlijk een originele definitie van de strenge polyfonie. Wij zouden hem gaarne het oude vijf- of zesstemmige

contrapunt óók eens zo horen 'toelichten'. Wij spreken nu niet eens van Johann Sebastian Bach. Er is ook nog een tijdperk in de muziekhistorie geweest, genaamd dat der Nederlanders, of wel de contrapuntische school. Wanneer men met de oren van de vakman, vertrouwd met de 'contrapuntische constructies' van Orlando di Lasso, van Willaert, van Josquin, naar Strawinski's sonate luistert, dan vergaat ons zelfs de lust over 's componisten tweestemmige scherpzinnigheid te lachen.

Le sacre du printemps is niet ordelijk, niet rustig, niet klaar en zelfs niet eens streng contrapuntisch, maar het is een meesterwerk. Is een oerwoud soms ordelijk? is een stormnacht klaar? is de eruptie van een vulkaan rustig? Deze muziek is geïnspireerd van de eerste noot tot de laatste, zij is meer geïnspireerd op een kreet, op een schreeuw, dan op een maatschappelijk tolereerbaar gebaar. Maar wat raakt ons dat? Is Bach soms groot, omdat hij zo ervaren was in het vijfstemmig contrapunt? Is Mozart groot, omdat zovele van zijn menuetten uit een veelvoud van acht maten bestaan? Wij noemen Strawinski een groot componist omdat zijn meesterwerk, *Le sacre du printemps*, een wonder is. Deze grandioze geluidsjachten, deze als dondertorens uit de klanknevel opstekende roepen van tuba's en bastrompet kenden wij nog niet. Strawinski is een meester, omdat hij, als een twintigste-eeuwse Prometheus, dit vuur uit de hemel gerukt heeft, omdat hij aan zijn verbeeldingen een levende en schone gestalte heeft kunnen geven. Dat hij dit niet meer weet, dat zijn armelijke heden de herinnering aan zijn koninklijke gisteren ontluistert, zij voor een ogenblik vergeten. Doch men verwachtte niet van ons, dat wij met hem ons onderscheidingsvermogen voor de honden zullen werpen.

Het is mogelijk, dat de Strawinski van 1926 een wijzer en ervarener man is dan hij in 1916 was; maar hij is een geringer componist, een onvrijer kunstenaar.

Le sacre du printemps woelt een berg muzikale en algemeen-artistieke problemen op en ontraadselt ze terzelfder tijd. Er staan in dit werk klankstapelingen, koloristische en harmonische trouvailles, die nog volstrekt nieuw zijn. En het is dan wel ontstellend in het bovenbedoelde interview te moeten lezen: 'Mais non, je ne suis pas moderne. Ik ben ten enenmale incompetent, om over de moderniteit te oordelen. Ze zeggen, dat ik atonaliteiten geschreven heb en ik begrijp van de gehele atonaliteit niets...'

Wij zullen Igor Strawinski voorlopig aan de beschikkingen zijner Moiren overlaten. Iemand die een stuk als *Le sacre* heeft kunnen schrijven, is een muziekvinder van zeer grote kracht geweest. Houden wij het ervoor dat het hem op dit ogenblik lust zich vrolijk te maken over publieke en journalistieke successen.

Men zou hem slechts onder het oog willen brengen dat het nog altijd nuttiger heeft geleken kunstwerken te schrijven dan beroemd en in de mode te wezen.

1926

Darius Milhaud

I

De betekenis van een componist, muzikvinder, pleegt tenslotte slechts vastgesteld te worden op grond en naar aanleiding van zijn meest bekende scheppingen. En dit eerst recht door de beschrijvende muziekgeschiedenis, vulgo Ontwikkelingsgang der Toonkunst.

Dat heeft mij altoos een tamelijk eenzijdige werkwijze toegeschenen: iemands composities (of schilderijen, of bouwwerken, of opera omnia) zijn de resultaten van het totaal zijner psychische disposities. De persoonlijke eigenschappen, (on-)hebbelijkheden, liefhebberijen desnoods..., die een naderhand historisch geworden figuur het leven en het scheppen mogelijk, moeilijker of gemakkelijk maakten, zijn nu eenmaal feller en witter zoeklichten, staan het opmerken en weten beter toe, dan de altijd wat rokerige schijnsels der obligate offervuren, gebrand ergens in de buurt van onze Olympus door de mierig bedrijvige, steeds geïnspireerde en maar zelden voldoende skeptische (en dus betrouwbare) biografen. De al lang gestorvenen werden welhaast onherkenbaar: Bach, Johann Sebastian, schijnt voor ons (na een paar honderd jaar...) iets tussen een aartsvader, een thaumaturg en een koster in; Beethoven (na honderd jaar...) half een missionaris, half een houtvester. De belangrijke mensen, niet-kunstenaars, bleven helderder en minder geretoucheerde herinneringen; onder andere omdat ook de kritiek van, op hun beurt krachtige, tijdgenoten is blijven bestaan. *Hún* wezen werd niet halfgoddelijk; hun faits et gestes werden ons niet overgebracht als louter grote daden. Zij bleven menselijker. Denk aan Macchiavelli, aan Luther, Hugo de Groot of Oldenbarnevelt. Tot

dusverre vond ik, over een componist, slechts één biografisch werk dat van een voldoende liefde voor de beschrevene bleek te getuigen omdat de auteur zich *slechts* exactheid had opgedragen: de drie delen over Hector Berlioz door Adolphe Boschot. Het komt, vermoed ik, door het systeemloze vereenvoudigen waaraan de historie-levende Men zich onophoudelijk bezondigt. Een schilder bleef een schilder, een componist een componist, een dichter zelden meer dan een dichter. In ieder geval is deze beschouwingswijze schadelijk voor de kwaliteit van het inzicht dat men zich aldus verwerft. Wij zouden, in het algemeen, een preciezer en boeiender beeld van Ludwig van Beethoven hebben als wij wisten wat voor obstakels hij tussen zichzelf en zijn Unsterbliche Geliebte had opgeworpen, en als wij tevens konden afleiden uit zijn (te schaarse!) uitingen of uit die zijner intimi: waarom hij gemeend had dit te moeten doen. Wij zullen naderhand dichter bij de singuliere geest van Claude-Achille Debussy kunnen blijven als wij zijn muziekkritieken (*Monsieur Croche, antidilettante*) niet in het dikke vergeetboek laten binden. Wanneer wij weten dat Johannes Brahms een verzamelaar, een oude-boekenmaniak was, dat hij vele jaargangen Kladderadatsch verduurzaamde en dat hijzelf het motto van de drie B's reeds had uitgedacht (maar zijn drieluigheid heette Bach-Beethoven-Bismarck), dan zijn dit anekdotische bijzonderheden die de componist van *Ein deutsches Requiem* nauwkeuriger doen kennen dan honderd bladzijden muziekanalyse met notenvoorbeelden.

‘Das wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten,’ meende Mahler eens (in een ander, technisch verband, overigens). Hoe zal men dan het belangrijkste over een *componist* uit zijn noten, en slechts daaruit, kunnen lezen? Wat is zo een boek geschreven, gedrukte muziek? Een povere toverformule slechts - de congeniale meester een leidraad, de adepten Heilige Schrift, de leken onontcijferbaar abracadabra.

Op den duur blijft wel slechts het werk, op den zeer lange

duur. Als het blijft... Wat bestaat er nog van de grote musici vóór ± 1600? Hoeveel werken van Palestrina¹, Sweelinck², Lassus³ leven nog, zijn méér dan curiositeiten, slechts voor de gewiekste museumbezoeker vindbaar? Laat ons over een zó lange duur (wel vierhonderd jaar...) maar zelfs niet denken. Op de iets kortere duur is het toch wel zaak niet al te zeer te vereenvoudigen, meen ik. Wij, tijdgenoten, leven de historie van morgen en hoewel het niet zeker is dat al wat wij van enig belang achten ook nog van betekenis zal blijken voor volgende, eventueel belangstellende, generaties - het is buitengewoon waarschijnlijk dat de kleinigheden van heden morgen feiten zullen zijn; daar zijn voorbeelden van, in de (muziek-)geschiedenis. Het kwintenverbod, bij voorbeeld, een voorschrift zoals de middeleeuwse kloosterlingen-vaklieden er derdehalf duizend kenden en soms zelfs opvolgden, blijkt eeuwen te kunnen trotseren. Dat kwintenverbod heeft menige carrière gebroken (op examens...), heeft in het leven tenminste één loopbaan helpen maken (Puccini, *La bohème*). Nog heden is, op sommige vaderlandse conservatoria, het kwintenverbod de ultima ratio van ettelijke theoriemeesters. Ik geef maar een voorbeeld.

Zo is het mogelijk dat de historie mettertijd ietwat meer aandacht zal gaan besteden aan de farceur Erik Satie - een van Milhau's illustere voorgangers - dan wij hier nu nog steeds voor mogelijk durven houden. Ik voor mij, ik verwacht het niet.

Het is ook niet uitgesloten dat Darius Milhaud eens zal heten: de eerste Europeaan die een versmelting van de Negermuziek met onze Westeuropese toonkunst beproefd heeft. Het kan gebeuren dat het dankbare nageslacht Milhaud eenmaal zal thuisbrengen onder de eerste consequent bitonale componisten. Nogmaals: ik wil niet zeggen dat dit alles mij zeker lijkt - mogelijk blijft het in ieder geval.

1 1526-1594.

2 1562-1621.

3 1530-1594.

Het werd toch, alles in alles, wel tijd om hier in Holland een korte studie te beproeven van de componist Darius Milhaud. Niet slechts technisch, naar aanleiding van enkele door hem gecomponeerde muziekstukken; doch ook in verband met door hem neergeschreven en uitgesproken gedachten, inzichten, meningen.

De eerste vraag luidt: in welk opzicht onderscheidt zich Milhauds muziek van wat voorafging? Hierbij moet men vooral die meesters in het oog houden welke door Milhaud zelf als zijn directe voorgangers worden beschouwd.¹ De tweede vraag: welke zijn de (eventuele) verschilpunten tussen dit werk en de muziek van de tijdgenoten Strawinski, Bartók, Schönberg cum suis? Ik zou willen pogen, in het verloop van dit opstel, zoal niet tot de toppen der definities dan toch tenminste halfweg, tot aan de poststations, uitspanningen der gezichtspunten te komen. Ik voorspel géén schone en zelfs geen ruime vergezichten - wellicht is slechts de terugblik de moeite waard. Bovendien: nú reeds een definitief oordeel over het werk en de betekenis van Darius Milhaud te geven zou gelijk staan met het gaan schrijven van een necrologie. Waarvoor het, hopen wij, nog te vroeg is.

II

Darius Milhaud beschouwt de muziek die hij aan het totaal der laatste paar eeuwen Westeuropese toonkunst heeft toegevoegd geenszins als een verrassing. Hij neemt zijn werk waar als een nieuwe tak aan de vol lieren hangende wilgeboom der klassieke Franse kunst. En hij heeft gewis gelijk. Milhauds muziek stamt volstrekt legitiem af van het oeuvre der oudere

1 'De meesters der edelste Franse traditie': Rameau (1683-1764), Berlioz, Bizet, Gounod, Chabrier, Magnard. Ik voeg daarbij: Debussy (1862-1918 door Darius Milhaud slechts terloops genoemd. Vergeetachtigheid is niet altijd vergeeflijk.

Gallische meesters. Natuurlijk klinkt *Les soirées de Pétrougrade* anders - zeggen wij: bonter - dan *Les Indes galantes* of *Les chansons de Bilitis*. Doch dat zijn volmaakt natuurlijke, en graduele, verschillen. Voor een vernieuwer zoals in zijn tijd Rameau was ('destillateur d'accords baroques'), en voor twintig jaar Debussy, houd ik Milhaud niet. Dat ligt niet in zijn aard.

Er is tweërlei verschil tussen Milhaud en zijn voorgangers. Zuiver-muzikaal reikt hij niet tot de hoogte van een Rameau, een Berlioz, een Debussy: zijn melodiek is minder nobel en minder expressief; zijn ritme is ongedifferentieerder, over het algemeen te traag en, indien vlotter, te vaak triviaal. Compositorisch-technisch overtreft hij de genoemde Gallische meesters op een enkel punt: hij heeft zijn harmonische besef vrijgemaakt van een zeer groot deel der nimmer rationele of zelfs maar noodzakelijke denkgewoonten, componeer-aanwensels der ouderen. Het harmonische idioom zijner muziek is volstrekt Milhaud en hieraan is hij altijd herkenbaar, zogoed als Beethoven aan diens clair-obscur of Wagner aan de behandeling van het koper. Darius Milhaud heeft zijn eigen accent.

Dit harmonische idioom is wat wij bitonaal noemen. Deze bitonaliteit (mogelijkheid om twee toonaarden in verband van gelijktijdigheid te brengen) is een zeer typisch kenmerk van Milhauds muziek. De bitonaliteit stelt, *in zijn werk*, tevens het karakter, de tournure zijner motieven vast (gelijk de diatoniek dat deed bij Johann Sebastian Bach), beslist over de lengte der bewerkingen (zoals de toonaarden-relaties dat deden bij Schubert of Beethoven), bepaalt alle verhoudingen en determineert de gehele muzikale logica. In een volstrekt geslaagde bitonale compositie¹ is natuurlijk dit alles in een zo volmaakt mogelijk evenwicht, doch dat evenwicht is - even natuurlijk - geheel anders dan in een tonale (monotonale,

1 Bij voorbeeld het derde deel van Milhauds tweede vioolsonate (*Très lent*) - behalve de vier slotmaten.

duidelijkheidshalve) schepping. En ook anders dan in een tritonale muziek. De bitonaliteit is geen *trait-d'union* tussen Tonaal en Atonaal; de bitonaliteit, in het algemeen, is de hogere potentie der oude monotonaliteit.

Milhaud heeft, in een lezing, die hij op 30 november 1923 voor het Amsterdamse studenten-muziekgezelschap 'J.P. Sweelinck' heeft gehouden, onder meer betoogd dat de Latijnse volkeren van oudsher diatonisch dachten en componeerden, terwijl de chromatiek Germaans van vinding en uitwerking zou zijn. De chromatiek heeft inderdaad onder de handen van de Duitsers Wagner, Strauss, Reger en Schönberg (en voeg daar nog bij de Belg César Franc, de Elzasser Florent Schmitt, de Bask Maurice Ravel) geleid tot wat de Weners Atonaliteit noemen. Maar dit de Germanen op hun brede schouders te laden is toch wel wat erg primitief en een al te doorzichtige *oratio pro domo*. Het is namelijk zo in het oog vallend overbodig om het sommetje Diatonisch *staat tot* Pluritonaal *is gelijk* Chromatisch *staat tot* Atonaal op te geven. Diatoniek en chromatiek hebben altijd (tenminste vier eeuwen) en overal (in Italië en Frankrijk zogoed als in Wenen of Pruisen) naast elkaar bestaan en zo kan het met de plurien atonaliteit ook wel gaan. Wanneer Milhaud in het verloop van zijn voordracht (die ik overigens slechts uit een paar couranteverslagen en aan de hand van enkele van zijn opstellen over muzikale onderwerpen kan reconstrueren) te kennen had gegeven dat het de Weense Atonaliker over het algemeen aan het talent mangelt, nodig om hun projecten te realiseren, dan zou dit een onvriendelijke doch volmaakt juiste en onaanvechtbare opmerking zijn geweest. Zó was het een blunder. Atonaliteit is een onbegrensd begrip. Wanneer wij ons de wereld der klanken voorstellen als een oneindig vlak dan is de diatoniek een klein, nauwkeurig omtuind en overdekt deel van dat vlak. Atonaal is alles wat daarbuiten ligt. Bitonaal is: met zijn rechterhand C, met zijn linkerhand Fis hanteren.

Niet anders dan de vlucht uit de tonaliteit die de oudste chromatici (!) reeds beproefden, daarbij gestuwd door een equivalent van de middelpuntvliedende kracht. In beeld gebracht: de afsluitende zuilengalerij der aloude (vier eeuwen...!) diatoniek op twee plaatsen tegelijk aanvatten met de kennelijke bedoeling aldus, gelijk de oudtestamentische Simson, deze Baälstempel te doen instorten boven het eigen hoofd en ad majorem artis gloriam.

Wel - waarom zich over zo een bijkomstigheid onrustig maken? De criticus Boris de Schloezer, in een artikel over Igor Strawinski¹, geeft een aardige en menskundige motivering van ons altijd opnieuw begonnen gevecht met de windmolens der technische hinderpalen die wij, in onze strijdvaardige verbeelding, steeds weer oproepen: 'En art, on ne saurait trop le répéter, la liberté est stérile: seule est féconde la lutte contre l'obstacle et il n'y a de joie que dans l'action de surmonter une résistance, de se libérer.'

Ja, inderdaad, Schönbergs 'vrijheid' heeft hem het zwijgen opgelegd. Ik meen evenwel dat het, zowel in Parijs als in Wenen, een kwestie van oriëntatie is, en dat *in het algemeen* het harmonische idioom ener muziek geenszins de belangrijkste (laat staan: de enige) factor behoeft te zijn die de waarde van het kunstwerk zal bepalen.

Er zijn, in elke muziek, slechts twee primaire elementen, niet meer dan twee: toonhoogte en -duur. Dit geldt zogoed voor een muziek van Hauer, een mis van Palestrina, een symfonie van Mahler als voor een Madagascarse Raouda of een strijdkrijs der Papoea's. Alle verdere verschijnselen (en niet slechts in onze Westeuropese kunstmuziek) zijn bijkomstigheden: harmoniek, contrapunt bij voorbeeld zijn resultanten van ritmisch-melodische conflicten, samentreffingen. De heilige drieklank (waarop het gehele systeem onzer diatoniek rust, doch die door deze zelfde diatoniek allerminst in al zijn con-

1 La Revue Musicale, december 1923.

sequenties geadopteerd werd) is immers niet anders dan een splitsing, een sublimatie van de toon, de oerton - kleinste onderdeel ener tonenreeks, melodie genaamd. Vijf-, zes-, twaalfklanken zijn slechts verdere projecties van die oerton, of elkaar snijdende uitstralingen van twee of meer in verband van gelijktijdigheid gebrachte tonen. Harmoniek, diatoniek, chromatiek, pluritonaliteit zijn secundaire verschijnselen: samenlopen van al of niet voorziene omstandigheden. De renovaties van Milhaud voltrekken zich op een tamelijk ver verwijderd en reeds duchtig in cultuur gebracht stuk klankenland.

III

Debussy, afgezien van het allesverklarende feit dat deze op zijn veertigste jaar een groter, gaver, wetender en menselijker mens was dan Milhaud thans, op zijn dertigste nog is, heeft omstreeks 1900 een grote evolutie ingeleid door de muziek die hij moest noteren vrij te laten blijven van de technische toevoegsels, van het gehos der cadensen. Hij heeft een muziek gerealiseerd zoals die hem inviel, en hij heeft daarbij alle officiële schoonheidsformules versmaad. Debussy was de eerste componist, sedert generaties, die weer vinder was en die zijn vondsten te goed wist om ze als mannequin voor de confectiejurken der atelier-knapheid te gebruiken.

Wij zullen Debussy's les verstaan hebben als ook wij, in onze muziekstukken, zullen tonen dat niets eeuwig is, tenzij de tijdloze ontroering. Zijn 'modernisme' was slechts: bezinning. Zijn vernieuwingen zijn niet, zoals zo velen dat gemakshalve noemen, alleen maar psychisch. De techniek immers is niet anders dan een verschijningsvorm der psyche. En het gaat dus niet aan om te zeggen dat deze (nog altijd nieuwe, want van eeuwigheidsbesef getuigende) muziek slechts psychische doch geen technische beschouwingen toelaat. Debussy's bezinningen waren primair; de uiterlijke verschijningsvormen (har-

monisch besef, veel parallelle gangen, uiterste conciesheid) secundair. Doch daaraan luistert zich de melomane. Men nog altijd doof... Akkoorden heeft men leren horen en herkennen; melodieën en ritmen niet...

Milhaud rept van Debussy slechts in het voorbijgaan, wenst sommige, door Debussy voorbereide en, naar ik zojuist aantoonde: *primaire* wijzigingen in de staat van de componistna-1900 niet te aanvaarden. Dit is een, mij dunkt hachelijk, purisme.

Veel 'verder', in de populaire zin des woords, dan Debussy, ging Milhaud niet, tot nu toe. Hij maakte zijn melodiek niet vrijer - eer schoolser (ach, de goed-kledende periodiciteit van het x-maal-acht...). Hij differentieerde zijn ritmen niet nauwkeuriger - integendeel. De jazzritmen die hij in veel van zijn vlotter-bewegende muziekstukken adopteerde, onder anderen in *Le boeuf sur le toit ou the nothing-doing bar, cinéma-symfonie pour 25 instruments*¹ zijn, verbeeld ik mij, niet superieur aan de tijdspasseringen der 'chers orchestres nègres, magnifiques jazz-bands'². 'Bewerkte' dansritmen leggen het ook altijd af tegen onbehandelde. Een wals van Johann Strauss, een *O, schöner Mai* is als muziekstuk geslaagder dan opus 42 van Chopin en dan het derde deel uit de Vijfde Symfonie van Tsjaikowski. Chopin wint het als melodist; Tsjaikowski als instrumentator, doch Johann Strauss zegeviert als musicus, als bezweerder der instincten. Waarmee ik maar zeggen wil dat men de tango (bij voorbeeld) het best als tango zal kunnen genieten en niet als cinéma-symfonie.

Darius Milhaud verwacht een verjonging van onze Westeuropese toonkunst door daaraan muzikale elementen van andere rassen toe te voegen. In bijna al zijn werken zijn ameri-

1 Gecomponeerd in 1919.

2 Jean Wiéner, voorwoord bij de *Sonatine syncopée* voor piano.

kanismen, negerachtigheden aan te wijzen. Zo heet het ballet *La création du monde* (1923) direct geïnspireerd te zijn op een neger-sage die het scheppingsverhaal tot onderwerp heeft. En de instrumentatie schijnt het koloriet der jazzbands hier en daar tot voorbeeld te hebben genomen.

Ik wil over *La création du monde*, dat hier nog niet uitgevoerd werd, geen oordeel uitspreken. Doch het is voldoende te weten, dat dit werk niet van een andere geesteshouding getuigt dan *Le boeuf sur le toit*. Ook daar: een polychromeren van het ostinate gesyncopeerde ritme, een va-et-vient van (naar mijn smaak wel wat al te) zoetelijke melopeeën en hitsende stretto's. Bewust, dit alles. Bewuste muziek, gerealiseerd van geenszins onheldere premissen uit. Echt, en vitaal. Doch wat harteloos en aldoor gesprek-voerend. Niet, gelijk sommigen menen: met het vat vol waswater der vijf eeuwen Europese muzikale cultuur ook enige atomen te veel kind des geestes weggeworpen. Maar te weinig geest, van huis uit.

Gang heeft Milhaud, en geloof in zichzelf en een uitnemend, innerlijk, tweedegehoor. En wanneer daar nu steeds de bezinning bij kwam, een bezinning die hem sommige voluit voortreffelijke bladzijden gedicteerd heeft - het derde deel uit de tweede vioolsonate; het eerste en laatste deel uit de sonate voor piano, fluit, hobo en klarinet; het tweede deel uit de pianosuite *Printemps* - dan was Darius Milhaud een genie. Maar men stoot zich in deze geest aan te veel triviale kanten. Al wat joyeus beweegt mist noblezza, riekt naar circusvermaak (snelle delen der *Sérénade* voor orkest). De verstilde fragmenten (sonatine voor fluit en piano) evoceren meer een siësta-stemming dan een Vergiliaanse waakdroom. Er is, in het algemeen, meer luchthartigheid dan gewichtloosheid. Meer agitatie, als bij het vertrek van een exprestrein, dan hallucinatie. Altoos een (mij hinderlijke) censuur: een krampachtig bij zijn positieven willen blijven als de omtrekken der dingen zich gaan verwazen. Een vrees om zich te la-

ten gaan? - om zich, per ongeluk, van de verouderde formules te gaan bedienen? Vrees om niet au courant te blijven? Milhaud voelde veel voor een Ligue anti-moderne, zeide hij. Dat beduidt: dat er bij hem in zekere bewustzijnsfasen een sterke angst voor zijn eigen conventionaliteit sluimert. Of eigenlijk niet eens sluimert. Zeggen wij: zich terdege laat gelden.

Erich Wichman, die van zijn schilderijen zeide: 'Ze mogen zo slecht zijn als het maar kan, als Zij (dat zijn gij en ik) ze maar niet mooi vinden' was het voorbeeld ad absurdum van deze geesteshouding.

Alphons Diepenbrock, die schreef: 'De muziek is het orgaan van de innerlijke mens en zij kan de zichtbare wereld slechts verklanken door het medium van de tot droom verijlde indruk der zinnen'¹ kon een voorbeeld zijn van de andere, de ongekronkelde en nobeler instelling.

Velerlei zijn de gedaanten waaronder de componisten hun Muziek, hun Muze, hun Zelf waarnemen. Doch: principieel antimodern? Hoe kinderachtig...

IV

Laten wij thans om ons heen trachten te zien, naar Milhaud en de anderen. De eerste, het uitzicht belettende, nevelflard is deze: kunnen wij in Holland, en omstreeks 1924 genoeg weten? Is het ons duidelijk wat er in de wereld der klanken omgaat?

Ik weet dit niet. Het is tegenwoordig, onder de huidige maatschappelijke wanverhoudingen, eerst recht waarschijnlijk dat ergens, in vergeten hoekjes door werkelijk geniale componisten reeds miljoenen noten tot symfonieën en sonaten zijn saamgevoegd, zonder dat wij, buitenwereld en medestanders, daar nog nota van konden nemen. Uitgeven, muziek laten

1 'Het monumentale karakter der Toonkunst'. - *Ommegangen*, blz 184-185.

drukken en in de handel brengen, was altoos een slechte geldbelegging; - trouwens, om geld te beleggen moet men dat eerst bezitten. Filantropisch-gezinde lieden maken sinds 1914 geen jacht meer op het epitheton kunstbeschermer en de musicus, de componist, die zich in de loop der laatste honderdvijftig jaar heeft onttrokken aan de voordelen van de lakeienstand, werd, naarmate hij vrijer man heette, te meer gekweld door de eisen van een zeer alledaagse struggle for life. Van de huidige toestand tot de slavernij van het vakverenigingswezen is maar een kleine stap.

Een Duitser kan, in Duitsland, nog wel bijna alles laten publiceren: onderdeel van de politiek die de herovering der Duitse hegemonie ook op muzikaal gebied beoogt, onder het motto 'Wer alles bringt wird jedem etwas bringen'. Dat er nú juist géén talent in Duitsland blijkt te bestaan kunnen de uitgevers niet gebeteren. Iemand als Paul Hindemith, bij voorbeeld, ('der Führer unserer Moderne') zou vóór 1914 allicht niet meegeteld hebben; toen leefde Reger zélf nog.

Elders staan de (materiële) zaken minder gunstig voor de componisten. Milhauds oeuvre is bijna in zijn geheel gedrukt, meen ik; dat van Strawinski ook. Doch dit zijn nog steeds uitzonderingen. Men kon de fondsen, nodig voor de publiciteit, fourneren. Wat weten wij evenwel van de zoveel afgestudeerden van de Parijse conservatoria? Wat weten wij van de jongere Belgen, van de Scandinaviërs, de Tsjechen, de Hongaren, de Spanjaarden, wat weten wij van de Hollanders?

Het is nodig om deze restrictie te maken. Ons oordeel over de stand der hedendaagse muziek móet op volledige gegevens berusten. Het is niet moeilijk om een waardeschatting te beproeven tussen het ons bekende werk van Milhaud (een twintig, dertig composities) en dat van Schönberg, Bartók, Strawinski. Doch laten wij overtuigd blijven van de armoedigheid onzer wetenschappen, op een iets ruimer plan.

Het komt mij voor dat wij Milhauds positie in dit muzikale

tijdperk zo precies mogelijk vaststellen wanneer wij constateren dat hij is: een der meest vruchtbare meesters der laatste jaren. Dat zijn oeuvre onmiskenbaar persoonlijke eigenschappen vertoont. En dat hij dus, te midden der levende en werkende tijdgenoten, een der zeer belangrijke figuren schijnt. Geen immens rijke geest, geen demonisch vruchtbare verbeelding. Doch een die zijn maat weet, een talent, niet van ontroerende diepte of wijdsheid, doch van een harmonisch en sierlijk evenwicht.

Het slot van deze korte beschouwing moet, als Milhauds muziek, bitonaal zijn. Een voorspelling resulteert uit de tot hiertoe gemaakte opmerkingen (liever) niet. Tussen 1913 en 1923 was daar, meen ik, te weinig evolutie in dit bewustzijn. Milhaud zal dat, na het dertigste jaar, alsnog hebben in te halen. Ik weet, weliswaar, geen voorbeelden van een zó vruchtbaar talent, dat tegen zijn veertigste jaar pas nieuwe wingewesten in de eigen geest ontdekken ging. Maar misschien is Darius Milhaud de eerste uitzondering. Ik vermoed dat Kronos aan de Milhaud van 1943 andere eisen zal stellen dan aan de componist van 1923. Zijn morgen zal die eisen moeten inwilligen - tenzij hij zijn heden reeds gisteren geantiquiseerd zou hebben. Wel leven wij snel, tegenwoordig. Voor vijftien jaren gold de componist van *Ein Heldenleben* voor een leider, een groot ontdekker. Thans lijkt velen Milhauds domein welhaast het beloofde land. Zouden hier voorspellingen wel te gewaagd zijn? In verband met de (nu nog geen zestigjarige) Strauss had de dichter Adwaita ongetwijfeld gelijk:

...maar mijn applaus
Wou verder vliegen, achter Richard Strauss:
Hij is een halte, maar geen eindstation.

1924

Arthur Honegger

Pacific 231

Arthur Honegger, auteur van *Le roi David*, van *Judith*, van tal van goede werken voor kamermuziek, toont zich in dit mouvement symphonique van zijn beste, romantisch-impressionistische, zijde. 'Modern' is het stuk eigenlijk evenmin als *Les préludes* van Liszt, *Till Eulenspiegel* van Strauss, of *Aan mijn vaderland* van Bernard Zweers. Dat wil hier zeggen: modern van geest. Van klank is *Pacific* natuurlijk anders, zeggen wij: actueler, dan Strauss' of Liszts verdichtselen. Maar de eerste vraag is altijd die naar de psyche van een kunstwerk, dat wil zeggen: van de schepper. En Honeggers geest is die van de romantische impressionist.

'J'ai toujours aimé passionnément les locomotives,' zegt hij ergens. 'Het zijn levende wezens voor mij en ik houd van ze, comme d' autres aiment les femmes ou les chevaux'...

De retorica van deze mededeling is niet bijzonder gelukkig en wij mogen vrezen, dat sommige van Honeggers vrouwelijke kennissen hem nadien hebben laten blijken, dat zij niet wensten te concurreren met mechanische of animale tractoren.

Maar de wijzeren onder die kennissen zullen zijn lyrische ontboezeming gelezen hebben met een glimlach en zij zullen de opmerking gemaakt hebben, dat Schumanns *Davidsbund*, Berlioz' *Feux et tonnerres*, Wagners exaggeraties, zogoed als E.Th.A. Hoffmans *Tolle Schnickschnack*, nog voortleven in onze dagen, gepersonifieerd in een jong en talentrijk musicus.

Wat wij een station verder, enigermate meer in de toekomst, nog met deze machine zullen moeten doen, is een andere vraag. Zij zal tamelijk snel verouderd zijn.

Pacific is het muzikale portret van een locomotief, ‘pour trains lourds de grande vitesse’, zoals het apparaat, hedendaagse brontosaurus, daar staat; ‘pour aboutir enfin à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine nuit à 120 k.m. à l'heure’...

Dit reisgidsenproza is beter dan het vorige citaat. Maar de mentaliteit, die een in muziek te uiten lyrische stemming ontleent aan het pathos van een verkeersmanifestatie - al is die trein nu ook driehonderd ton zwaar en al rijden wij nu ook volle honderdtwintig kilometer -, deze mentaliteit is volstrekt romantisch.

Reeds bij de eerste Amsterdamse proefrit bleek, hoezeer deze machine ‘pour trains lourds de grande vitesse’ van een vorige-eeuws type is. Over honderd jaar zal men haar in het rariteitenkabinet kunnen bewonderen, naast een opgezette mammoet en in de onmiddellijke nabuurschap van een authentieke toeslede. En men zal glimlachen over die dwaze voorouders, wier componisten de wonderlijke tovermacht der muziek gebruikten voor hun kinderlijke spelen; die zich verbeeldden, dat zij door middel van klankenreeksen locomotieven konden uittekenen, of ‘Gläser Bier in Tönen suggestiv deutlich machen’, of bergtoeren en beschuit-met-muisjes in de hersenkronkels hunner toehoorders zouden oproepen. Onbegrijpelijk is deze fase natuurlijk niet. Vóór de elektrische trams reden, voor iedereen kon meepraten over stopcontacten, bajonetfittings en kortsluiting, heeft men immers jarenlang met Leidse flessen en stukjes vlierpit gespeeld?

Het vermakelijke van dit soort programmamuziek is, dat *Pacific 231* precies evengoed ‘Lever du jour’ kon heten, of ‘De lawine’, of ‘Groeiend ongemak’. Het stuk bestaat uit een progressief crescendo, tweehonderdzeventien maten lang, duur ruim vijf minuten, en drukt alles uit wat een crescendo zoal uitdrukken kan. Het begint impressionistisch: bekkentremolo's en flageolet-seconden: men kan zich als kinderen ermee

vermaken. Wij zien quasi de stoom uit de veiligheidskleppen komen en het plezierig-metrische tweeslagje, dat de oude H.S.M.-machines haast in karikatuur vertoonden, duikt hier elke twee maten op. Dit is knap impressionistisch werk, van hetzelfde infame ras overigens als de koeklokken uit de *Alpensymfonie* en het schapengeblaas uit *Don Quijote*. Dan komt het gevaarte in beweging en dan zit er niet veel constructie of evenwicht meer in; en naarmate er meer forte's komen, verwijderen wij ons verder van het station van vertrek, van de muziek. Het had evengoed tien minuten kunnen duren, als twintig seconden, als vierentwintig uur. En alle verdere verschijnselen: de orkestbezetting, het onophoudelijk kwadratische van de metriek, het gehalte der melodiek, onttrekken zich aan onze belangstelling. Het bleek een zeer goedklinkende partituur, het werk van een musicus, die het schrijven voor orkest verstaat; maar het werd geen kunstwerk. Het was al démodé voor het voltooid werd. Het werd een niet: de auteur wedde op de verkeerde locomotief.

Een componist heeft niets aan de premissen welke Honegger onder zijn *Pacific*-conceptie plaatste. Een muziekstuk bestaat slechts van binnen uit, ter wille van de muziek zelve, ter wille van zichzelf. De primaire impressie, de kiemcel, om met d'Indy te spreken, kan juist zo uitgroeien als zijzelf dat wil - maar met een locomotief had het dan al in de tweede maat niets meer te maken. Honegger heeft dat zelf wel gevoeld, toen hij schreef, dat hij niet het geraas van de machine wilde imiteren (dat zou ook geen portuur zijn geweest!), maar 'la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale'. En het enige wat men hem te verwijten zou hebben, is, dat *Pacific 231* geen muzikale constructie werd. Dat is helaas afdoende.

Op ditzelfde concert werden twee van de nocturnes van Debussy uitgevoerd. Dit bleken voor Honegger gevaarlijke belendingen: vergeleken met *Nuages* en *Fêtes* is *Pacific* kinderspel.

Ten eerste en ten voornaamste: psychisch. De beide nocturnes van Debussy zijn toverformules, die de diepste waarheden in ons wakker roepen, bezweringen, die de beesten onzes geestes temmen kunnen, die onze hoofden vol klank toveren en ons tijdsbegrip doen verstromen. *Pacific* is niet meer dan een aardige afbeelding, een bewegende prent, als gij wilt.

Maar ten andere: muzikaal. De klank van Debussy is nog volkomen nieuw, zo nieuw als die van Berlioz, of van Haydn - als van elk groot genie. Na de eerste blazende flageoletten op tremolos en contrabastrillers, komt er in de hele *Pacific* niet één nieuw of zelfs maar persoonlijk accent meer.

En dit ten slotte is onherstelbaar: Debussy's nocturnes zijn van 1898, *Pacific* is van 1923. In die kwart eeuw zijn wij niet vooruitgegaan - wij zijn zelfs niet blijven staan. Wij zijn achteruitgestormd, de nacht in, met 120 km per uur...

1926

Béla Bartók en het neo-Beethovenisme

Voor bijna honderd jaren stierf Ludwig van Beethoven, beroemd en geëerd als de grote, de representatieve componist van zijn tijd. Hij was soms en op bepaalde punten een vernieuwer (laatste kwartetten, laatste pianosonaten), doch van de beeldenstormer had hij, ook op het eind van zijn leven, niets. Hij uitte zich met de middelen van zijn grote voorgangers (Händel, Haydn) en wanneer zijn daimon hem drong om tot nieuwe, tot dan toe ongebruikelijke, effecten zijn toevlucht te nemen: het koor in de Negende Symfonie bij voorbeeld, dan geschiedde dit onder de hevigste weerstanden. Beethoven liet de innerlijke stijd, die ten slotte in het 'O Freunde, nicht diese Töne' beslecht werd, jaren duren.

Men heeft Beethovens metafysica - die geenszins nieuw of van een zeer hoge orde was - op kaartstelsel gebracht en de scala dezer ontroeringen werd het vademecum voor volgende componistengeslachten. Men heeft vooral op het strijdbare en het onconventionele van zijn werk een ietwat Germaanse nadruk gelegd en het was dit vuur, dat brandende werd gehouden op de altaren der conservatoria. Men heeft zonder ophouden Beethovens ernst, en zijn mannelijkheid, en zijn trots, en zijn onbuigzaamheid tot exempelen gesteld. Het resultaat werd nogal wekelijk. Na Beethoven kwam, historisch, de periode der romantiek. De oprechte, de representatieve romanticus, Hector Berlioz, wist en onderging in zijn incubatietijdperk weinig van Beethoven. Dat werd meer een sympathie over het graf. De Duitse romantici: Schumann bij voorbeeld, of Mendelssohn in zijn grotere concepties (*Elias*, *Paulus*, en de twee bekendste symfonieën) begonnen bij Beethovens 'Auseinandersetzungen zwischen Welt und Ich' (bij voorbeeld de *Eroica*, of de Vijfde Symfonie,

of de Negende) en kwamen, via de noodzakelijke verbijzonderingen, tot hun (trionfale of verdrietiger) vlucht uit de tijd. Later bleef een nog rokeriger vlammetje van het eenmaal fel brandende vuur over: bij Brahms, Bruckner, Mahler en Strauss zijn nog alleen de formele constructies en (soms) het tragische C-moll-accent herkenbaar overgebleven. Het stijlbegrip-Beethoven moest noodzakelijk vergaan. Men streefde naar andere horisonten, men verwachtte andere, heidenser schoonheid. De evolutie heeft zich voltrokken. In het Frankrijk van Berlioz ontstond de kunst van Debussy. In ditzelfde Parijs, centrum der wereld, ontwikkelde zich Igor Strawinski, gezant der onbewoonbare steppen. Overal, in Italië, Engeland, Spanje en Holland bloeit het, pril en vaak nog armelijk. Doch de muziek is niet strijdbaar meer en ver-beeldt niet meer Jakobs worsteling met zijn Engel. Beethovens muzikale moraal wordt niet langer beleden.

Buiten de centra der muziekbeoefening en onafhankelijk van de actuele stromingen (Schönberg, Strawinski, Cocteaus *musique à l'emporte-pièce* aan de ene kant, het Duitse post-romantische formalisme van Reger en Hindemith aan de andere zijde) ontstaat in Boedapest een totaal anders gerichte muziek. Van dit Magyarisme schijnen mij Béla Bartók en Zoltán Kodály de meest talentvolle vertegenwoordigers. Het komt mij voor, dat de Magyaarse tendensen in het werk van eerstgenoemde duidelijker omlinjd zijn. Ook schijnt Bartók, meer dan Kodály, een geboren componist, een vinder van zijn eigen waarheden.

De muziek van Bartók is op een zeer eigenaardige manier verwant aan die van Beethoven; speciaal aan de Beethoven 'van de derde periode', van de laatste kwartetten en de laatste pianosonaten. Ik vind in de gehele muziekgeschiedenis geen voorbeelden van een psychisch leenmanschap als dit. Beethoven is honderd jaar geleden gestorven en de laatste vijf,

zes jaren van zijn leven betekenen, psychisch, de periode van een zo ver mogelijk voortgeschreden introversie. Toch is hier de vonk overgesprongen, de contactpunten tussen Beethoven en Bartók zijn: de laatste kwartetten van Beethoven en de kamermuziek van Bartók.

Dit is een voor ons, Westeuropeanen, hoogst merkwaardige constellatie. Een psychische afhankelijkheid van een veel verder verwijderd verleden is in de historie iets tamelijk gewoons. De grote cultuurperiode der Renaissance is niet anders dan het resultaat ener bezinning op de waarheden der Antieken. En een geestelijke afhankelijkheid van een nog niet totaal gestorven verleden is nog minder iets bijzonders: wij noemen dat, onvriendelijk: epigonisme.

De verhouding tussen Bartók en Beethoven heeft niets van epigonisme en een bezinning op de eventuele waarheden van het Cis-moll-kwartet lijkt de muziek van Bartók ook niet bepaald. Het is, precies gezegd, een verwantschap, die doet denken aan familietrekken. Het komt mij voor, dat wij deze problemen eerst zullen benaderen wanneer wij ook in de psychologie over een equivalent van Darwins *On the origin of species by means of natural selection* kunnen beschikken. Voorlopig is het nog maagdelijk terrein. Het deel van dit korte opstel, dat over de relatie tussen Beethoven en Bartók handelt, moet dus wel hypothetisch blijven.

Een der kenmerken van Beethovens laatste werken - *muzikale* kwaliteiten, die door de muziekhistorici altoos weer zijn verduisterd ten behoeve van de obligate metafysica van het geval - is: dat dit werk niet, of althans minder, van het klankbeeld uit is ontworpen. De stuwingen en stilstanden zijn in de regel meer psychologisch (eigenlijk: autobiografisch) verantwoord dan muzikaal. Deze muziek is klanklozer, stugger, ingetogener dan de vroegere werken van Beethoven. Voor musici 'interessanter', voor de alleen maar muziekgevoeligen on-

verstaanbaarder. Deze muziek werd: een der consequenties die Beethovens leven kon opleveren. (Praktisch: de enige consequentie die dat leven ten slotte gebracht heeft; theoretisch waren, van uit Zesde, Zevende en Achtste Symfonie, nog gans andere mogelijkheden verwachtbaar geweest.) Absoluut muzikaal schat ik de laatste kwartetten niet hoger dan de eerste zes uit opus 18; integendeel. Als manifestatie van het menselijk denken omstreeks 1820 zijn zij natuurlijk superieur. *Welt als Wille und Vorstellung* is als denkprestatie van een hoger orde dan het sprookje dat een levend model voor Heijermans *Droomkoninkje* zich fantaseert. Doch wie zal uitmaken in welk net ten slotte meer eeuwigheid gevangen werd? Wij vinden in Bartóks muziek deze zelfde uitgekristalliseerde onvrede terug. Ik heb dat in de actuele componeerstijlen nergens en bij niemand aangetroffen, noch in het spirituele Frankrijk, noch in het stuggere Engeland of Holland, noch onder de duisterheden en opvlammingen van een Malipiero, noch achter de bezeten heftigheden van de Weense school, noch bij Hindemith, Křenek of Hába.

Batrók had ook, denk ik, nimmer de ambitie om op de door Beethoven voor honderd jaar ingeslagen weg voort te gaan. Hij zocht naar zijn eigen uitdrukkingswijze en hij heeft zichzelf gevonden. Wij, buitenstaanders, merken op: in de onmiddellijke nabijheid van een der zeer grote meesters die onze beschaving heeft opgeleverd. Bartók zelf weet dit wellicht niet eens.

Psychologisch is dat verschijnsel misschien aldus te verklaren: Bartóks muzikaliteit vertoonde zich zeer vroeg. Op zijn zesde jaar kreeg hij reeds pianoles van zijn moeder; op zijn negende jaar had hij al gecomponeerd - en tussen dit begin en zijn achttiende jaar was hij in de gelegenheid om, gelijk hijzelf mededeelt¹, 'die Musikliteratur von Bach bis Brahms und

1 Musikblätter des Anbruch, maart 1921.

Wagner (bis zum *Tannhäuser*) verhältnismässig genügend kennen zu lernen'. Wat wonder wanneer hij van Beethoven de sterkste indrukken ontvangen en bewaard heeft? Op zijn twintigste jaar hoorde hij Richard Strauss' 'Symphonische Dichtungen'. Ook dat gaf richting aan zijn muzikale denken. Hijzelf rekent tot de sterkste invloeden die hij onderging: het contact met de volksmuziek der Hongaren, Slowaken, Roemenen en Arabieren. Hij bezit daarvan een collectie van ongeveer zeventuizend exemplaren; enkele honderdtallen werden gepubliceerd, het allergrootste deel bleef tot dusverre onbekend. Waarschijnlijk overschat Béla Bartók de macht die deze volksmuziek op een reeds voor het grootste deel gevormd bewustzijn uitoefenen kan. Die invloed kan nooit verder gaan dan tot een formele verruiming van het inzicht (dat is al heel wat), doch een individualiteit dringen in een tot dan toe onbekende richting kan zelfs een falanx van zeventuizend melopeeën niet... Een muzikaal karakter verandert na het vijfentwintigste jaar niet wezenlijk meer (tussen uitgroeien en zich wijzigen bestaat een essentieel verschil). De invloeden, die de zich ontwikkelende Bartók onderging, heeft hij zelf genoemd: de Duitse klassieken van Bach tot en met Wagner, en Richard Strauss. De volksmuziek was een (uiterst werkzame) stimulans, meer niet.

Bartók is typisch iemand die voor een idee leeft (vergelijk alweer Beethoven). Zijn idee nu is: volksmuziek. En alles en iedereen moet daaraan tol betalen: 'Als ich in 1907 die Werke Debussy's kennen lernte nahm ich mit Erstaunen wahr dass auch in dessen Melodik gewisse, unserer Volksmusik ganz analoge pentatonische Wendungen eine grosse Rolle spielten. Zweifellos sind dieselben ebenfalls dem Einflusse einer osteuropäischen Volksmusik (wahrscheinlich der russischen) zuzuschreiben. Gleiche Bestrebungen findet man in den Werken Igor Strawinski's; unsere Zeit weist also in den von einander entferntesten geographischen Gebieten dieselbe Strö-

mung auf: die Kunstmusik mit Elementen einer frischen Bauernmusik zu beleben.’

De observatie is juist, de conclusie niet. In de muziek van het gecultiveerde Westen, zogoed als in de middeleuropese toonkunst, zijn de pogingen om los te geraken van het harnas der tonaliteiten (majeur en mineur) manifest. Bij de een voltrekt dit proces zich vlotter en fortuinlijker dan bij de ander. Alban Berg ‘atonaliseerde’ zich natuurlijker, onbevangener dan Hauer. Doch de meesten - zelfs die van Bartóks generatie¹ - hadden nog behoefte aan rationalisering. Veelal werd tussen de imperatieven der leerjaren: ‘gij zult diatonisch schrijven, gelijk wij, uw meesters’, en de tendensen der zich ontwikkelende persoonlijkheid: ‘de muziek die wij horen verdraagt de kwadratuur der tonale cadensen niet meer’, een compromis gevonden. Bij voorbeeld: niet meer tonale contrapuntiek en brave conservatoriumsluitingen (Poulenc). Of: quasi atonale allure der melodiek, doch een verzwijgen der harmonische radiaties, zodat het resultaat een modulatorische monodie werd (Satie). Werd geen compromis bereikt (Bartók, Schönberg, Milhaud) dan ging het toch nimmer zonder vergoelijkingen of pleidooien. Milhaud stelt theorieën op over de Franse, de logisch uit de melodie groeiende, bitonaliteit, contra de Germaanse, in het chroma wortelende, atonoliteit en hij begaat vele blunders ter wille van deze avontuurlijke idee. Schönberg vindt de moed een Harmonielehre te schrijven in het gamma van Anno Dazumal, ten behoeve van ‘zijn’ akkoorden uit de laatste hoofdstukken. Bartók treft eveneens medeplichtigen aan, verzekert hij. En de vonkverwekkende magneet heet bij hem Bauernmusik... Er blijkt meer moed nodig te zijn om zijn muziek natuurlijk, zonder omhaal van vooropstellingen, neer te schrijven dan om een regeringsvorm te veranderen...

Dit alles is ten slotte van betrekkelijk gering belang. *Niette-*

1 Béla Bartók werd in 1881 geboren.

genstaande hun theorieën schreven Milhaud, Schönberg, Bartók hun muziek in het niet meer tonale, het vrijere harmonische gemiddelde. Zonder de theoretische uitweidingen was hun muziek noch beter noch slechter geworden, dunkt mij. De waarde der divagaties demonstreert hoe groot de spanning in hun persoonlijkheid tussen jeugdindrukken en neigingen ongeveer was. En dus kan men hun oeuvre psychisch ook van die kant benaderen.

Bartóks *Bauernmusik* is overigens een verzameling van niet geringe muzikale waarde. Zijn observatie: dat deze toonranken zich niet hechten aan de staketsels van majeur en mineur, was volkomen juist. De wijze waarop hij die boerenmuziek vaak ‘künstlerisch verwertet’ heeft, voldoet mij evenwel in het geheel niet. De techniek van de sonatine op Roemeense thema's bij voorbeeld is volmaakt gelijk aan de werkwijze van Julius Röntgen. Dat wil zeggen: het populaire motief werd punt van uitgang voor een min of meer scholastische klankconstructie en de psyche van het gegeven bereikte ons pas nadat het alle filters der conservatoriumtechniek gepasseerd was, nadat de componist het gepast had op alle Procrustes-bedden zijner martelkamer. Praktisch gesproken: nimmer. Het refrein, het volksliedje verdraagt geen geleerdheid rondom zich: het maakt de interessante contrapunten belachelijk of het verdwijnt zelf. Claude Debussy heeft dit inzicht voortreffelijk onder woorden gebracht¹: ‘Bientôt cependant, la mode du thème populaire s'étendit sur l'univers musical: on remua les moindres provinces, de l'est à l'ouest; on arracha à de vieilles bouches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se retrouver vêtus de dentelles harmonieuses. Ils en gardèrent un petit air tristement gêné mais d'imperieux contrepoints les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible orgine.’

1 *Monsieur Croche antidilettante*. Paris, Dorbon, 1921.

Of men de kunstbewerking toepast op Bretonse wijsjes (d'Indy), op Oudhollandse liedjes (Julius Röntgen) of op Magyaarse melodieën maakt ternauwernood een gradueel verschil. In geen van de gevallen waren de populaire gegevens een deel van de psyche der componisten. De volksheden van Bizet, van de Italianen der vorige generatie, waren anders ontstaan, anders toegepast. Johann Strauss heeft nooit fuga's, symfonieën of pianoconcerten leren schrijven. Doch Johannes Brahms had nimmer *An der schönen blauen Donau* kunnen componeren. Bekend is dat Brahms zijn leedwezen over dit feit geuit heeft. Het is niet bekend of Johann Strauss ooit spijt heeft gevoeld over het ontbreken van pianoconcerten, symfonieën en fuga's in zijn compositische bagage.

Béla Bartók is geen volkscomponist. Hij heeft niets van Johann Strauss, niets van Benatzky. Zijn bewerkingen van Magyaarse melodieën zijn: bewerkingen. Niet: reconstructies - daar viel niets te reconstrueren -, doch improvisaties over, constructies op, populaire gegevens. Ik weet niet of Kronos dit een houdbaarder procédé zal achten dan de menigvuldige potpourri's op *Fra Diavolo* of *L'Africaine*.

Béla Bartók begint, in zijn latere werken, het Magyarisme anders te beschouwen. Meer op een afstand en dus universeler. De thematiek van zijn tweede vioolsonate, van 1923, is niet minder Magyaars dan de kinderstukken op authentieke Hongaarse thema's. Doch dit alles staat muzikaal, compositorisch-technisch, veel hoger. Men kan deze tweede vioolsonate beschouwen als een uiting die typisch voor Bartók is. En dan, ronddwalende in deze tuin zijner verbeeldingen, ontmoet men aldoor een grote, dreigende gestalte: de Schim van Beethoven.

Diezelfde getourmenteerdheid, een zelfde Erdenrest, dezelfde categorische imperatief. Beethoven aanvaardde het leven niet zoals het rondom hem bloeit en sterft: Bartók evenmin. Een der consequenties van Beethoven werd ten slotte, bij Mahler,

tot klank: 'Mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold.' Bartók grijpt weer terug, strijdt met Beethoven weer tegen Dood en Duivel. Men vecht niet met andere wapens, niet met een ander doel: het bleef het Eerste deel der Negende Symfonie...

Wij weten nog niet wat voor muziek Bartók zal ontketenen op de plaats waar Beethoven eens uit de tijd gedrongen werd. De catastrofes spelen in Bartóks leven vroeger dan bij Beethoven; er kan nog meer nakomen.

Wat hij tot dusverre uitte staat buiten de stromingen van ons Westerse muziekbegrip. Het is uitermate boeiend en soms groots - doch het schroeit en het drukt. De sporen van de evolutie die Debussy heeft ingeleid, het ruime ademen, dat Strawinski, voor tien jaren, en Milhaud, thans, van hem hebben geleerd, mist men bij Bartók geheel en al. Dit is: de profetie van een afgesloten tijdperk; reeds historie geworden voorspelling.

De verschijningsvorm van Bartóks muziek is van heden; de psyche is van vroeger. De muziek staat scheef in deze tijd.

1925

‘Moderne muziek’

Aan Herman Rutters

Waarde vriend Rutters, - gij doet in het Haagsch Maandblad van januari 1927 een artikel afdrukken over het hierboven genoemde onderwerp. En het kan u, dunkt mij, niet anders dan aangenaam zijn dat uit het kamp der ‘representatieve modernen’ enig geluid wordt gehoord, ten teken dat uwe overwegingen daar gehoord zijn, en beantwoord staan te worden. Waar gij mijn naam rangschikt bij die van De Falla, Webern en Strawinski, voelde ik mij persoonlijk geroepen te reageren op uw bezwaren ten opzichte van ‘de modernen’.

Ik stel mij niet voor dat gij en ik het eens zullen worden over kloven van levensbeschouwingen heen. Maar ik weet evenzeer dat wij geen onenigheid hebben te duchten naar aanleiding onzer wederzijdse en wederzijds bekende dissidenties. Laat ons dus, in de gemoedelijke ik-vorm, een weinig schermutselen, tot stichting en vermaak onzer belangstellende lezers.

Over de historische beschouwingen zouden wij het wellicht eens kunnen zijn. Ik weet alleen niet of ik de eerste Nederlandse school ‘een lange periode van zuiver technische experimenten’ zou durven te noemen. Laten anderen dit uitmaken. Ik weet niet, om u de waarheid te zeggen, of het ‘vernuft’, nodig om een raadselcanon te schrijven, van een andere orde is dan de psychische spanning die Bach in staat stelde *Das Wohltemperierte Klavier* of *Die Kunst der Fuge* te componeren. In zake uw kwalificaties van der modernen verrichtingen ben ik minder volgzaam. Wanneer gij meent: ‘Milhaud is, of althans was, vóór alles bitonaal’, dan neem ik acte van deze mededeling, en constateer, ter completering, dat Mozart

vóór alles monotoonaal was. Dit zegt weinig omtrent Mozarts geniale oeuvre - dat ben ik volkomen met u eens. Even weinig leert ons uw kwalificatie omtrent de (relatieve) waarde van Milhaud.

Gij noemt Schönbergs monodrama *Erwartung*: de vrucht van de psychoanalyse. Dat begrijp ik niet, werkelijk niet. Acht gij dan Beethovens *Eroica* de 'vrucht' van de Napoleontische veldtochten? legt gij oorzakelijk verband tussen de Renaissance en de ontdekking van Amerika? Natuurlijk - er zijn geen toevallige gelijktijdigheden. Het is mijn mening dat een periode waarin het menselijk bewustzijn de eeuwige waarheden weer begint te weten, die de psychoanalyse ons heeft helpen herontdekken, geen tijdperk van artistieke steriliteit kan zijn. Maar de psychoanalyse op zichzelf is een psychische therapie, en heeft 'artistiek' zo min een stimulerende als een remmende invloed. Ik placht de psychoanalyse de strijdswagen der rede te noemen. En, nietwaar? wij zijn het erover eens dat de wortels der muzikale conceptie dieper reiken dan het niveau dat door de Rede bepaald wordt! Noem *Erwartung* een psychologiserende éénacter met muziek, en laat ons dan tevens vaststellen dat deze gedramatiseerde psychologie heel wat minder up to date is dan die van Ibsen (ja!) of Pirandello. Wellicht bracht de dik-opgelegde symboliek van Schönbergs andere toneelwerk: *Glückliche Hand*, u op een dwaalspoor. De symboliek daaruit: het aambeeld, de man, het beest - laat zich natuurlijk wel analyseren. Maar is *Die Zauberflöte* niet duizend maal actueler? Alleen de namen al: Papageno, met zijn kooi vol vogeltjes!

Gij klaagt over een manco aan 'echt innerlijke waarde' bij ons, moderneren. Dat begrijp ik al evenmin. Nietzsche meent ergens dat wij de 'innerlijkheid' van een muziek *altijd* 'hineininterpretieren', en ik zou niet weten wat daaraan nog toe te voegen. Ik 'weet' niet wat de *Matthäuspassion* voor u 'is', en ik kan niemand mededelen welke - zielige, in Hollandse zin -

waarden de *Fantastique* voor mij vertegenwoordigt. Wij kunnen op het punt van ‘innerlijke waarden’ nimmer gedachten uitwisselen - omdat wij slechts ‘gevoelens’, geen ‘gedachten’ daaromtrent hebben. Het is een zuivere kwestie van affecten. Als twee mensen hetzelfde horen - als zij hetzelfde zeggen, is dat nog niet hetzelfde.

Psychische armoede is een reëel imponderabile. Maar dit slechts de modernen te verwijten schijnt mij minstens een enorme eenzijdigheid. Ook de voorbijgegangene perioden hadden hun paupers.

Uw motivering van het ‘doordringen’ der hedendaagse toonkunst lijkt mij evenzeer wat schraal. Het is, volgens uw mening, ten eerste: de ‘edele ijver van velen onzer uitvoerende kunstenaars om “nieuws” te brengen, onverschillig of het rijp dan wel groen is. Anderzijds: de samenstelling van het gilde der critici, waaronder tal van “blagen” zijn die nog niet het oordeel des onderscheids bezitten, en verder enkelen die altijd bang zijn voor “oude sokken” aangezien te worden en daarom voor alle zekerheid alles loven wat zich als modern en ultramodern voorstelt.’

Dit is scherp gezegd, collega! Ik persoonlijk mag dergelijke explosies, die de atmosfeer helpen verfrissen, bijzonder graag. Maar toch houd ik het ervoor dat gij de krachten waarmee gij te rekenen hebt, onderschat. Een cultuurstroming dringt niet door omdat sommige uitvoerende kunstenaars een oeuvre propageren. Doen zij dat? Hoe zien de programma's van onze zangeressen, onze pianisten, violisten, cellisten, strijkkwartetten, hoe zien onze concertprogramma's eruit? Hoe vaak brengen de internationale virtuozen nieuws? Worden in het Concertgebouw de noviteiten niet met welhaast beledigende behoedzaamheid in de programma's geschikt?

En zouden wij het overgrote deel van onze binnen- en buitenlandse perscollega's wel blagen of weliswaar vreesachtige, maar toch oude, sokken mogen noemen? ligt het niet veel

meer voor de hand dat de kunstenaars van deze tijd de behoefte hebben om hun ontroeringen (dus toch weer 'innerlijke waarde'!) in klanken te fixeren - gelijk de concertbezoekers, de critici van heden de wil vertonen die muziek van vandaag ook te horen? Ziet gij de wisselwerking tussen componeren en horen niet te zeer over het hoofd? Het staat iedereen vrij om een tijd die Rembrandt liet armoede lijden te verkiezen boven de periode waarin Whiteman geld verdient (en Webern en Bartók ternauwernood kunnen leven). Maar waarom dit de mensen te verwijten die, naar de mate hunner (veelal beperkte) talenten, de kunst van hun jaren liefhebben boven de schoonheden van een vroegere wereldorde? Ik begrijp uw bitterheid volkomen - doch een zelfde bitterheid leeft, met meer recht, in het andere kamp. De kunst lijdt groter schade door de virtuozen die bij Brahms zijn blijven stilstaan, door de reproducenten die de tekenen dezer tijden niet verstaan hebben, door de critici wier receptiviteit niet groeide, met 'de experimenten' mede, dan door de - al te schaarse! - executanten die Bartók of Strawinski spelen, of de critici (hier in Holland kan ik ze op de vingers aftellen!) die het moderne loven *omdat* het modern is.

Uw mening omtrent de jazz deel ik, een eindweegs. Vermeulen heeft hem indertijd voortreffelijk gekarakteriseerd: 'oud vuil, samengeraapt op alle belten van voor de oorlog'. Gij hebt volkomen gelijk, meen ik, waar gij zegt dat: de componisten de muziek te maken hebben, afgezien van de technische middelen. Maar het lijkt mij dat gij aan het jazzsymptoom veel te veel waarde toekent. Ik ben niet zo bang voor 'de verwilderende, verwoestende, ontaardende werking die de jazz uitoefent'. 'De muziek', in het algemeen, leed steeds minder onder de excessen van vitaliteit (de jazz) of monotoonheid (*Fleuve du Tage*) dan gij schijnt te vrezen. Die 'verwongen, stuiperige, psychopathische ritmen, ontleent aan

de “muziek” van een gedegenereerd’ (is dat wel zo?) ‘negerras’, boezemen mij weinig vrees, en nog minder ziekelijke belangstelling in. Ik zie altijd liever Josephine Baker dan een begrafenis, en ik prefereer een jazzband boven een harmonium. Maar begrafenis en Amerikaans orgel, jazzband en Josephine Baker zijn niet alleen maar symptomen van deze - dit is van uw en mijn - tijd. Zij zijn er in zekere vorm altijd geweest. Wij interesseren ons slechts voor de synthese die de grote kunstenaars van de actuele verschijningsvormen van het zoete of martelende leven maakten. En, wat men van de jazz gemaakt heeft? Zouden stukken als Strawinski's *Pianoragmusic* in principe zoveel minder zijn dan de walsen van Chopin of de danssuites van de oude clavecinisten?

Ik nader het einde van uw beschouwing. De conclusie waartoe gij kwaamt, luidt: ‘Wat wij moderne muziek noemen is niet anders dan de noodzakelijke voorbereiding tot een nieuwe, levenskrachtige schoonheid. Niet de schoonheid zelf nog.’ Hier scheiden onze wegen zich. Ik weet niet wat voor u ‘schoonheid’ is. De mens die gehecht is geraakt, infantiel gefixeerd bleef, aan de zeer reële aantrekkelijkheden van ons vlakke Nederland, zal zich in de Alpen wellicht niet thuis voelen. Gij zult mij niet horen zeggen dat Zwitserland schoner is dan Holland, maar ik voel mij in het hooggebergte thuis, zogoed als in het polderland, en soms beter. Dit lijkt mij, in beeld gebracht, de zaak die wij aan de orde stelden. Uw schoonheidsidealen plaatstet gij zelf: in het verleden. Of zéér ver in de toekomst. Op beide wijzen ontwijkt gij echter de eisen die het heden stelt. Gij zegt: men kan van iemand die zich niet gezond gevoelt, of diep in de zorgen zit, geen blijmoedig uiterlijk verwachten, noch eisen dat hij het hoogste lied uitzingt. Toch wel. Leefden Bach, Beethoven, Berlioz in een aards elysium? ‘Zat’ Brahms ooit ‘diep in de zorgen’? Toch heeft zijn muziek géén blijmoedig uiterlijk.

Ik zou dit nog verder kunnen uitwerken, doch ik meen mijn opinie duidelijk genoeg geformuleerd te hebben. Ik acht deze muziekhistorische periode evenmin ziek of zwak als welke andere, historisch-bekende ook. En ik wenste wel dat ik u van mijn zekerheden kon mededelen. Het is namelijk aangenamer om schoonheden te kunnen scheppen en tasten dan ze alleen maar te zien - in een onbereikbaar verleden, of in een even imaginaire toekomst.

Ik hoop u mettertijd op de barricades de hand te kunnen drukken. Want gij zegdet overtuigd te zijn dat de kunst onzer directe voorgangers is 'de kunst in het stadium van verval, van ontbinding'.

Inderdaad. En daarom: 'Heden' is het enige ros dat ons naar 'morgen'-land kan dragen. La musique est morte, vive la musique!

1927

Tonaliteitsproblemen

I

Vele klassiek opgevoede musici maken een duidelijke scheiding tussen wat zij ‘nog’ muziek noemen - zeg Debussy tot en met diens *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de pianosonatine van Ravel of *Verklärte Nacht* van Schönberg - en de radicaler manifestaties van de geest dezes tijds: Milhauds *Soirées de Péetrograde*, het octet van Strawinski, de *Orchesterstücke* van Anton von Webern. De composities van laatstgenoemde categorie blijken in de regel te vallen buiten het gehoorveld dergenen die eens hun hart en hun oren schonken aan de muziek der klassieke en romantische periode.

Dit verschijnsel op zichzelf is geenszins verwonderlijk en waarschijnlijk niet eens betreurenswaard. ‘Het nieuwe’ manifesteerde zijn bestaansrecht altijd door zich te kanten (te moeten kanten) tegen het aanwezige, algemeen aanvaarde. En het is mogelijk dat Wagner omstreeks 1850, Debussy in de eerste jaren dezer eeuw, taaier weerstanden te overwinnen hebben gehad dan Strawinski, de Schönberg-groep of Milhaud in dit tijdsgewricht. Het lijkt zelfs waarschijnlijk.

Want Wagner vervormde, vernieuwde niet maar een deel van het in zijn dagen geldende muziekbegrip, en Debussy stelde zich niet tevreden met wat harmonische renovaties. Terwijl, bij nauwkeurige beschouwing, blijkt dat de wijzigingen die Schönberg, Strawinski en alle overige officiële en officieuze omwentelaars in het aspect onzer klankenwereld aanbrachten, voornamelijk bestonden in een anders groeperen der harmonische fenomenen.

De problemen van onze tegenwoordige muziek zijn tonaliteitsproblemen. Er is geen wezenlijk verschil tussen de melo-

diek van Schönberg en die van de officiële Wagner-epigonen. Hoogstens zijn de melodische passages van Hans Sommer expressiever dan die van de auteur der *Gurrelieder*, maar dat is een gradueel verschil. Er is evenmin een essentieel verschil tussen de structuur van Strawinski's *Sacre du printemps* en het *Coppélia*-ballet van Delibes. En wie zou durven volhouden dat Honegger, in zijn *Pacific* ritmisch verder gaat dan de Zevende van Beethoven?

De primaire muzikale elementen: melodiek en ritmiek, groeiden weinig of niet, onder de handen onzer moderne auteurs. En van de secundaire elementen: constructie, harmoniek, contrapunt, ontwikkelde alleen de harmoniek zich noemenswaard.

Dit was wel degelijk een noodzakelijke verbijzondering der muziekscheppende psyche. De ring der tonaliteiten was te nauw geworden en dreigde met verstikking. Merk op hoezeer Reger tot een volstrekt pathologisch moduleren werd gedwongen; zie hoe Richard Strauss, in zijn moderne periode (van *Don Juan* tot *Frau ohne Schatten*, ruim gerekend) worstelt met de elastische snoeren der toonaardrelaties - en het is zonder meer duidelijk dat het tot een verbreken der tonaliteitsbanden komen moest.

Het is de verdienste van componisten als Schönberg *cum suis* dat zij het veilige gebied der tonale muziek hebben verlaten, scheep zijn gegaan naar ongehoorde verten, en, eenmaal aangekomen in de nieuwe wereld der ongekende wanluidende mogelijkheden, hun schepen achter zich hebben verbrand. Niemand zal zeggen dat de *Pierrot lunaire* in het atonale genre een even goed kunstwerk is als de *Symfonie fantastique* in het gamma van Berlioz' tijd. Maar het was een nieuwe manifestatie, het was een bewijs dat het Europese muziekbeseft het vermogen heeft ook buiten de invloedssferen van tonica, dominant en subdominant klinkende werkelijkheden te scheppen. Want de harmoniek van alle meesters tot en met Debussy is

nog altijd een tonale harmoniek. En de bitonaliteit van sommige fragmenten van Malipiero, de pluritonaliteit van een groot deel van Milhauds scheppingen, beduidt niet anders dan een hogere potentie van de tonaliteit. Men knoopte twee of meer tonaliteitssnoeren aan elkander vast en kreeg zodoende meer ruimte - genoeg ruimte voor vandaag. Voor de toekomst zullen zij, menselijkerwijs gesproken, waarschijnlijk even belemmerend en funest blijken als de monotonaliteit dat was voor het heden.

Het principe van Schönberg, die aanvankelijk van geen enkele verbintenis tussen muzikale idee en het Westeuropese toonsysteem wilde weten, was in theorie volkomen onaanvechtbaar. Het was een negatief, en negatieven kan men ternauwernood bestrijden. De enige methode schijnt: positieve prestaties ertegenover te stellen.

Want Schönbergs atonaliteit, zijn los-zijn van elke traditie, de afstand die hij zorgvuldig bewaarde tussen zijn klankconstructies en die der voorvaderen, bleek al spoedig een volstrekt amorfe vrijheid te wezen. Wetenschappelijk denkende musici, die ietwat traditionalistisch georiënteerd waren, merkten dadelijk op hoe conventioneel de primaire muzikale elementen: melodiek en ritmiek, bij deze beeldenstormer waren gerangschikt. En tegenwoordig kan iedere vergevorderde conservatoriumleerling de variatie-, rondo- en sonatevormen even gemakkelijk demonstreren met het blazerskwintet van Schönberg voor zich, als met een sonatine van Dussek.

II

De problemen van morgen zullen structuurproblemen zijn. Structuur, in de ruimste betekenis, stelt geen vragen als sonatevorm-of-niet, of polyfonie-of-homofonie. De structuur is de algehele verschijningsvorm van het muziekstuk in de

stille. Een sonatevorm in een lyrisch drama is a priori een absurditeit. Een recitatiefachtige psalmodie in een symfonisch werk is even misplaatst. Dit zijn problemen waarmede onze tijd zich nog niet onledig heeft gehouden, tot dusverre. Onder de structuurvragen ressorteren ook die naar de constructie, naar lang of kort. In deze hoek zijn sommigen alvast begonnen met het ontginnen van het braakliggende veld. Voor vijftig jaar kon men muziekdrama's schrijven in de afmetingen welke Wagner zich veroorloofde. Bruckner en Mahler konden nog symfonieën projecteren van zeer lange duur. Dit gaat niet meer - dat kon vroeger, ten tijde van Mozart, trouwens óók niet. Een symfonie van Lévy duurt even lang als een scherzo van Brahms en de *Orchesterstücke* van Webern duren bij elkaar vijf minuten. Onze generatie denkt efficiënter, wij oefenden ons op school reeds in snel overzien, in samenvatten; en dat proces zal nog wel verder gaan. Symbolen van deze, van onze periode, zijn het telegram en de stenografie. Wij hebben geen tijd meer voor sierletters, geen dispositie meer voor uitvoerige meditaties.

Daarom is de pluritonaliteit een zuivere projectie van de geest dezer dagen. Een telegram induceert met vier, vijf woorden gehele complexen die terzelfder tijd beginnen te functioneren. Een pluritonale passage raakt op hetzelfde moment meerdere verdiepingen van ons bewustzijn aan. Uit het na-elkander van de klassieken groeide het boven-elkander van de modernen.

Wij komen, met de pluritonaliteit, dus weer in de gebieden die de oude contrapuntisten zo meesterlijk beheersten. Merk op dat de muziekhistorische periode van het contrapunt die der Nederlanders heet, en stel verder vast dat ons volk van oudsher in deze zaken over een grote mate van helderheid en inventie heeft beschikt.¹ De verwachting dat Holland in de

1 De originen der contrapuntische muziek liggen naar alle waarschijnlijkheid in Engeland. Het waren evenwel Nederlanders die deze kunst in de loop van enkele eeuwen tot volmaaktheid brachten. Vergelijk, buiten de talrijke standaardwerken over muziekgeschiedenis, ook de *Verhandelingen* van Kiesewetter en Fétis over dit onderwerp (Amsterdam, 1829). Merkwaardigerwijze is zowel in Holland als in Engeland in de laatste decennien een opbloei van de compositiekunst te bespeuren.

zoëven begonnen renaissance der toonkunst een rol van betekenis zal gaan spelen, lijkt dus geenszins ongegrond.

Wij verwachten het ontstaan en de ontwikkeling van een contrapunt der complexen. Het middeleeuwse contrapunt stelde toon tegen toon (op papier: noot tegen noot, punctus contra punctum); het nieuwe contrapunt zal ons wellicht groep tegen groep leren zetten.

Maar aan de diatoniek zal de moderne componist zich niet meer gebonden kunnen voelen. De oude contrapuntisten overtraden de in hun tijd geldende gebruiken van melodische constructie even systematisch als de modernen het de 'Lehre vom reinen Satze' doen. Iemand als Schönberg heeft slopersarbeid verricht, de gastvrije herberg 'In den suyveren Drieklank' ligt in puin. Wanneer echter de timmerlieden en metselaars komen, mogen de slopers gaan. En Schönberg heeft niet getoond dat hij enig spoor van aanleg voor opbouwer zou bezitten.

Met Strawinski staat de zaak enigszins anders: zijn eerste elans waren tenminste even destructief als die van Schönberg. Maar naderhand wenste hij toch de erfenis der vorige generaties niet prijs te geven, zijn aanvangssnelheid werd geremd tot een genoeglijk meedobberen op de golfjes van de kalme geoliede oppervlakte der verschijnselen. Deze torpedo werd goed gelanceerd, maar ze ging niet af...

Men zal zich naderhand niet veel gelegen laten liggen aan Schönbergs en Strawinski's *positieve* prestaties. Aan hun negatieve verrichtingen des te meer, denk ik. Dat wij weer ontwikkelingsmogelijkheden kunnen zien, danken wij misschien meer aan vergissingen als het blazerskwintet van Schönberg

en de pianoserenade van Strawinski, dan aan *Pierrot lunaire* - het zuiverst geslaagde werk van de Oostenrijker - of aan de razend-opstormende *Sacre du printemps* van de Rus. Het is namelijk veelal nuttiger precies te zien hoe het zeker *niet* verder moet gaan, dan in twijfel gebracht te worden door prestaties die bedrieglijk op meesterwerken gelijken.

III

De structuurproblemen, de vraagstukken van morgen en overmorgen, schijnen mij van oneindig meer gewicht dan het actuele vraagstuk tonaal of niet-tonaal. Maar niemand zal ze, voor zichzelf, aan de orde kunnen stellen alvorens hij zich zijn verhouding tot de harmonische fenomenen ten duidelijkste bewust gemaakt heeft.

Het onderwijs in de theorie der muziek heeft een mateloze overschatting van de betekenis der harmonie met zich gebracht. Aan 'harmonie' worden dagen en weken van plichtmatige belangstelling gewijd, aan de muziekgeschiedenis enkele uren. De harmonieleer beschikt over arsenalen vol met de meest barbaarse kunsttermen (en nu spreken wij nog niet eens over de speciale terminologie van Riemann), de vormanalyse werkt met vier begrippen, niet meer dan vier: sonate, rondo, variatie en liedvorm. Fuga's, motetten, passepieds en sarabanden behoren onder de antiquiteiten; een sonata van Scarlatti, is volgens de gecodificeerde onderwijsmethoden, nog geen sonate en een sinfonia van Bach is nog geen symfonie. Dit zijn ook slechts betrekkelijke onjuistheden. Het vakonderricht moet noodzakelijkerwijs achter de evolutie der muziek aankomen. Maar men zou nadrukkelijk willen vaststellen dat op dit ogenblik een herziening van de theoretische begrippen nodiger is dan vroeger ooit.

De harmonieleer werd door Thuille dermate verruimd dat de harmonische verschijnselen die Wagner te voorschijn ge-

roepen had met wat passen en meten in de vitrines geplaatst konden worden. Maar Wagner had andere revoluties aangesticht dan alleen de *Tristan*-chromatiek. Wagner had totaal gewijzigde (en niet eens altijd juiste) verhoudingen geschapen tussen toon en woord, tussen zangers en orkest, tussen blazers en strijkers. Wagners constructie is nu eenmaal geen macrocefale Weber-opera en de familierelatie tussen hem en Gluck, waarop men altijd weer terugkomt, laat zich ook niet zonder meer aanvaarden.

En Wagner stierf in 1883. Sindsdien heeft de geschiedenis der muziek de ‘Symphonische Dichtungen’ van Richard Strauss te registreren gekregen, de symfonieën van Mahler, het oeuvre van Debussy, de ontdekkingen van Schönberg, de concepties van Strawinski. Maar de muzikale vormenleer bleef staan bij de sonate van Beethoven. Een meesterwerk als d'Indy's *Cours de composition musicale* is praktisch onbruikbaar door de Babylonische tijdswarring die erin heerst.

Het gevolg van een en ander is buitengewoon heilloos geweest. In Duitsland, Frankrijk, Italië ontstaan pluritonale concerti grossi, atonale sonaten - atonaal, ja, maar met eerste en tweede thema en doorwerking -, gedesequibreerde concepties als liederen met strijkkwartet en georkestreerde kinderquatremaains.

Men vindt ook een neiging om de muziekterminologie te verrijken met tot nu toe ongebruikelijke namen. Men noemt driedelige grotere werken wel triptieken; Schönberg cum suis spreken van Orchesterstücke; Debussy schreef Images pour orchestre.

Er is niets tegen om aan namen met een algemene strekking: sonate, symfonie, een nieuwe, woordelijker betekenis te geven. Maar de klassieke sonatevorm, die van Beethoven, Brahms, Schubert, de vorm met de twee contrasterende thema's en de crisis in het midden, is een monotonale vorm. De waarde van deze constructie schuilt voor een niet onbelangrijk deel

in de relatie tonica-dominant van eerste en tweede thema. De grote vinders hebben altijd een neiging vertoond om zich met hun scheppingen op te houden in de periferie van wat tot dan toe gebruikelijk was. Mozart was op deze regel een der weinige uitzonderingen, maar men zou zich ernstig moeten afvragen of hij, zo hij langer geleefd had, niet een geheel andere richting zou zijn ingeslagen. *Zauberflöte* en *Requiem* geven ons betekenisvolle aanwijzingen in die richting. Beethoven worstelde zo lang met de klassieke hoofdvorm tot die (in laatste kwartetten en laatste pianosonaten) voor de tijdgenoten volkomen onherkenbaar was geworden. De beschrijvende wetenschap der muzikale vormenleer kon na Beethovens dood een van de twee dingen doen: Beethovens latere oeuvre verwerpen, op grond van verregaande willekeur en gebrek aan eerbied voor de werken der grote voorgangers - of wel *bonne mine à mauvais jeu* maken. Het laatste is geschied - het gaat altijd zo; en het is alleen maar jammer dat men van tevoren *mauvaise mine à bon jeu* pleegt te maken.

Beethoven vermeed de dominantenrelaties tussen zijn eerste en tweede thema's even vaak als hij ze toepaste. Schuberts modulaties werden bonter en avontuurlijker naarmate zijn compositietechniek zich ontwikkelde. De hele periode der romantiek is slechts waardeerbaar, zou men mogen zeggen, van het groeiende modulatiebegrip uit. Bij Liszt en Wagner eindelijk heerst de permanente wisseling der tonaliteiten: een tonaliteit is niet meer van absolute waarde, doch van relatieve betekenis: in verhouding tot de omringende tonale centra. Vergelijk *Tristan*-voorspel, *Liebestod*, fragmenten uit *Meistersinger*, *Ring* en *Parsifal*.

Verder gaan in harmonische dubbelzinnigheid dan Wagner, César Frank en Richard Strauss, was menselijkerwijs gesproken onmogelijk. Geef in het verloop van twee minuten muziek twaalf keer de oplossing V-VI, waar Mozart en Mendelssohn V-I zouden hebben gebracht en wij hebben er vrede

mee. Doe het vijftien keer en het verveelt. Wagner, Franck, Liszt brachten ons het besef bij dat elk verminderd of overmatig akkoord overal heen kon oplossen. Onze oren stemden grif toe en hiermede was de bron uitgeput. Men zou, populair, kunnen zeggen: er bleef niet meer te moduleren over... Bij Beethoven vinden wij reeds de eerste symptomen der pluritonaliteit. Wanneer hij, in de *Eroica*, v en I combineert dan is dit in wezen niet anders dan de samenvoeging van de toonaarden, door die trappen aangegeven. Mahler gaat verder, combineert in de Vierde Symfonie (vóór 1900!) C en Ges. In het kwartet van Sem Dresden vinden wij tegen een in B thuishorend ostinato een harmonische successie C-F v 7 en zo is er meer. De harmonische analyse krijgt hoe langer hoe meer het aanzien van een chemische formule en verduistert aldus meer dan zij verheldert. Deze beschouwingswijze zullen wij op den duur niet kunnen handhaven, en ons blijft dus de keuze tussen het verwerpen van de huidige, in het kader van ons harmonische besef zo kwalijk passende, muzikale mogelijkheden, of wel het loslaten van de tot dusverre geldende theoretische principes.

Een theoretisch systeem voor de pluritonaliteit zou in de eerste plaats vast moeten stellen waar de zwaartepunten liggen. Het zwaartepunt van de monotonaliteit ligt in de verhouding dominant-tonica. Wat het centrale begrip van de pluritonaliteit zal zijn is nog niet met zekerheid aan te geven. Wij merken op dat de combinatie van twee, een verminderde kwint van elkaar af liggende tonaliteiten (dat is dus, volgens de kwintencirkel, *zo ver mogelijk* uit elkaar liggend) milder klinkt dan de samenvoeging van twee of meer in de eerste graad verwante complexen. Hoe nauwer de afstand tussen de grondtonen wordt, des te sterker dissoneert hun combinatie: C en Cis, bitonaal beschouwd, verhogen de algemene spanning aanzienlijk meer dan C en E.

Het zijn overigens geen ‘wetten’ die zich uit de bovenge-

noemde symptomen laten aflezen. $v7-I$ heeft sterker het karakter van een oplossing dan $v-I$. Maar $v9-I$ niet sterker dan $v7-I$. En de samenklank $g-b-d-f-a-c-e$ heeft in het geheel geen dominant-neigingen meer. Zo is het in de pluritonaliteit ook. $Des + G$ neigt tot $C + Ges$. Maar $(Es+C)-(D + As)$ is noch 'beter', noch 'slechter' dan $(Es + C)-(E + Bes)$.

En dit is pas de *bitonaliteit*. Waar het harmonische centrum drie- of meerdelig is zijn de ontwikkelingsmogelijkheden naar verhouding ruimer. In pluritonale samenklanken zijn bovendien niet alle tonale elementen evenredig vertegenwoordigd. Fragmenten als de eerste maten van Milhauds *Corcovado* (*Saudades do Brazil*, II) bestaan uit precies twee toonaarden, nauwkeurig half om half gemengd (in dit geval D en G). Maar het komt vaker voor dat twee toonaarden als basis fungeren en dat daaraan enkele elementen van een derde, een vierde tonaliteit zijn toegevoegd.

Wij zullen de Gordiaanse knopen, door de gestadige beweging in onze tonaliteitssnoeren getrokken, niet zo spoedig ontwarren. Het is ook niet waarschijnlijk dat dit binnen afzienbare tijd met enige kans op succes aangevat zal worden. De harmonieleer, de leer der monotonaliteit werd pas opgesteld nadat daaraan eeuwen van kunstverrichtingen in die monotonaliteit (de perioden der polyfonie) waren voorafgegaan. En toen de harmonieleer als zodanig betekenis begon te krijgen, bewoog zich de levende muziek reeds in geheel andere gebieden. Zo zal het ook hier wel gaan. De componisten zullen met het klankenmateriaal dat 'vanzelf' gegroeid is - even natuurlijk en even wetmatig ontstaan als een boom, een wereldaanschouwing, een neiging, een leven - kunstwerken maken: bewust of onbewust, gave of onevenwichtige werken, antimaatschappelijke scheppingen of cultuurmonumenten. Maar een theorema behoeft daar niet aan vooraf te gaan.

1926

Het muzikaal absolutisme

Men zou de diverse verbintenissen, welke de Toonkunst heden ten dage met de andere Kunsten onderhoudt, niet, zonder meer, gelukkige huwelijken mogen noemen. Wij musici zijn geneigd de verantwoordelijkheid voor allerlei mislukkingen van ons af te schuiven: de dramaturgen, de literatoren leveren ‘onmuzikale’ gegevens; dansers zijn onritmisch en de cinematografie is nog geen kunst, heet het. Dit zijn op het oogenblik de enige kunsten waarmede de muziek in relatie staat en het is zeker dat de vocale muziek van onze jaren niet meer is wat zij vroeger was; het is even zeker dat de muziekdramatische kunst bijna dood is, dat men de actuele balletmuzieken zwakke pastiches noemen moet en dat er over een autonome filmmuziek kwalijk gesproken kan worden. De absolute muziek, de zelfstandige toonkunst, is gezond en krachtig: men dient haar met grote en kleine meesterwerken, overal wordt gedacht en gewerkt. Men schrijft sterke en zwakke composities, men begaat hier en elders neoklassieke vergissingen, maar overal vibreert het, overal ontstaan nieuwe werken, die aantonen dat het willen musiceren nog niet beschadigd is door de overwinningen der techniek.

Maar hoe komt het dat de *lyriek* en de muziek, honderd jaar geleden, meesterwerken konden voortbrengen (Schubert), dat het *ballet*, tot en met *Le sacre du printemps*, een muzikale mogelijkheid was, dat *opera's* werkelijkheden beduiden konden voor de muziekminnaar - terwijl dat alles op dit oogenblik volkomen onmogelijk geworden is?

Om deze vraag te beantwoorden zal het nodig zijn de huidige stand van zaken aan een oppervlakkig onderzoek te onderwerpen.

Richard Wagner moest, om zijn muziekdrama de weg te banen, het verouderde kunstgenre opera vernietigen. Hij heeft de onhoudbaarheden en de onnatuurlijkheden van deze kunstvorm helder aangetoond. Maar ook aan de nieuwe waarden die hij opstelde knaagde de tijd. Debussy heeft één drama lyrique geschreven, maar aan een hernieuwde verklanking van het literair symbolisme viel niet te denken. Schönbergs *Erwartung* is een gedramatiseerde scène zonder wezenlijk verloop; zijn *Glückliche Hand* heeft de contourloze constructie van een nachtmerrie: autobiografisch van het grootste gewicht, maar te weinig gestileerd om er, in artistieke zin, vrede mee te mogen hebben. Alban Berg schreef zijn *Wozzeck*, hoogst belangrijke muzikale constructie, maar muziekdramatisch niet even overtuigend. Tot nader order lijkt mij Janáček's *De zaak Makropoulos* onvertaalbaar; Křenek's *Jonny spielt auf* is een blague en Milhauds toneelwerk met muziek schijnt mij, voorlopig, zolang ik zijn *Oresteia* niet leerde kennen, van minder importantie dan zijn kamermuziekwerken. In alle muziekdramatische werken van de laatste tijd ontbreekt iets: soms is het de dramatiek, soms de muziek.

Ik kan ook de nieuwe vocale lyriek niet van harte bewonderen. Milhauds *Soirées de Pétrougrade* bevindt men één juweel: le colonel Romanoff, gevat in een kaduuk en kakelbont montuur. Honeggers liederen zijn onevenwichtig en soms bijzonder slecht voor de stemmen geschreven; Schönbergs voornaamste vocale prestatie, het declamatorium *Pierrot lunaire*, begon reeds jammerlijk te verbleken. De belangrijkste componisten van heden gevoelen zich bij de vocale compositie gehandicapt door hun teksten, die dan ook soms onherkenbaar verminkt worden (Schönberg, *Herzgewächse*). Het schijnt niet meer te gaan als vroeger...

Wat Igor Strawinski na *Le sacre du printemps* schreef, moge hier buiten beschouwing blijven. Matthijs Vermeulen achtte Strawinski's voorlaatste ballet, *Apollon Musagète*, 'de material-

satie van het perfecte Niets' en dat lijkt mij nog bijzonder mild geoordeeld. Maar de muziekstukken die de andere componisten van heden hebben willen schrijven, ten behoeve der bewegingskunst: Rieti's *Barabau*, de balletten van Constant Lambert, van Lord Berners, van Hindemith, zijn zouteloos en slap.

Hiertegenover stel ik de handeling-vrije, woordeloze muziek van heden. Men mag over Schönbergs historische betekenis denken gelijk men wil, doch zijn *Orchesterstücke*, zijn *Kammersinfonie*, ja zelfs de latere pianostukken betekenen mijlpalen in de evolutie der toonkunst. De kamermuziek van Anton Webern is van buitengewoon grote betekenis voor het muziekbewustzijn van onze dagen; het kwartet van Berg is evenwichtiger dan zijn *Wozzeck* - en het is niet alleen in Wenen dat de absolute muziek bloeit, op dit ogenblik. Men denke slechts aan de concerten van Hindemith, van Toch, Bartók en Roussel, aan de symfonieën van Lévy, Milhaud en Mjaskowski, de suites van Hauer, de kamermuziek van Petyrek, Křenek, Rudi Stephan, Schulhoff, Jirák, Weill, de beide Hába's, Malipiero, Jemnitz...

Er moet een motivering voor dit verschijnsel gevonden kunnen worden. Latere geslachten zullen dit helderder kunnen waarnemen dan wij nu. Maar het komt mij voor dat de geschiedvorsers dan van de volgende observaties zullen moeten uitgaan:

Wij weten niet op welk moment de muziek zich als autonome kunst zelfstandig heeft gemaakt. In de aanvang was het woord, heet het. Maar wij weten niet of de stamelingen en de kreten, die aan het spreken zijn voorafgegaan, reeds niet enige 'muzikale' wetmatigheid hebben vertoond. Overwegingen van deze aard blijven natuurlijk volkomen speculatief, maar wij krijgen vaste grond onder de voeten op het ogenblik dat wij constateren dat de muziek, als zelfstandige instrumentale kunst, pas betekenis ging krijgen op het tijd-

stip, waarop het tonale besef, het gevoel van majeur en mineur, gemeengoed begon te worden. Men denke hierbij aan alles wat aan *Das Wohltemperierte klavier* is voorafgegaan.

Na de fixering van het tonale bewustzijn heeft de muziek zich langs zeer grillige lijnen verder ontwikkeld. Men zou niet mogen zeggen dat de evolutie welke de melodiek doorgemaakt heeft een groeiproses is geweest - integendeel. Met de ontwikkeling van het contrapunt, van Palestrina tot Reger, staat het niet anders. Maar wat zich gewijzigd heeft, wat in waarheid gegroeid is, dat is het harmonische begrip. Tussen de harmoniek van Orlando en die van Debussy ligt een afgrond van eeuwen. Dit is de reden dat men de betekenis der harmonische fenomenen dermate overschat heeft, de laatste honderd jaar. Maar hier ook ligt de oplossing van het raadsel dat ik hierboven noemde, het raadsel van de ongeslaagde verbintenissen tussen de actuele muziek en de andere kunsten.

Toen de muziek nog ternauwernood een zelfstandige kunst genoemd mocht worden kon zij de diensten van een ancilla reipublicae verrichten, zonder dat één componist daar aanstoot aan nam. De auteurs der oudste Italiaanse opera's voegden zich met vreugde naar de eisen der dramatische declamatie en de beschouwingen van Jean-Jacques Rousseau - het voorbeeld van de musicofiele literator - laten aan duidelijkheid en relatieve onweerlegbaarheid weinig te wensen over. Ik kan in dit verband ook nog E.Th.A. Hoffman noemen, wiens bespiegelingen typisch zijn voor het muziekbef van een periode, waarin het harmonische gevoel op een rustpunt was aangekomen.

Want de Europese muziek van Bach tot (niet tot en met) Beethoven was uitgegroeid tot een gaaf, compleet geheel. Hanslick zou veel later zijn dithyrambe op de 'tönend bewegte Formen' kunnen schrijven, maar daarbij leverden zijn appercepties van Beethovens kunst hem eigenlijk een gevaarlijk materiaal. Want Beethovens zo geheten subjectivisme intro-

duceerde een buiten muzikaal element in de toonkunst: de 'Empfindung'. Beethoven was eigenlijk een dramaturg, wiens sujetten met affect beladen klankcomplexen waren. Vandaar het slagveld der doorwerkingen, vandaar de *Pastorale*, de Negende, het zeventiende kwartet. Zielkundig was dit alles misschien van een hogere orde dan de klinkende abstracta van Bach, dan Mozarts Italiaans-Oostenrijkse barok. Maar men droeg aan Euterpe het gezag op over Melpomene's onderdanen - een eigenwilligheid welke niet nagelaten heeft verzet op de Parnassos te ontketen.

Voor mij betekenen de leuzen 'terug naar Mozart' 'retour à Bach', ja zelfs Debussy's 'Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre' meer dan opwekkingen tot revolutie of reactie. Een componist componeert alleen hetgeen hij niet op andere wijze uitdrukken, mededelen kan. En nu is het wel zeker dat Beethoven *Der schwer gefasste Entschluss* slechts in klanken kon (dat wil zeggen wilde) uiten, maar dat lag niet aan het gevoelscomplex, doch aan Beethoven. Zonderling genoeg constateren alle musici de a-muzikaliteit van deze premisse pas wanneer men haar ad absurdum gevoerd heeft: Strauss 'in Tönen suggestiv deutlich gemachte Gläser Bier' ontketenden een verzet dat eigenlijk Wagners Prügelszene gegolden moest hebben, of, vroeger nog, Beethovens Gewitter uit de *Pastorale*.¹ Bij Strauss' bierglazen wist men zeker dat men mis was - bij Wagner of Beethoven behoefde men zich nog geen rekenschap te geven.

Het nieuwe classicisme - om geen verwarring te krijgen met de modewoorden neo-classicisme of Neue Sachlichkeit zou ik

1 Simplizissimus: 'Bei meiner F-dur Paraphrase muss der Hörer die Empfindung haben dass ihm eine bleiche Frau mit einer lilafarbigten Handschuh über den Nacken streicht.'
Of: 'Solange Sie nicht das Schnarchen eines Rückenmarkschwindsüchtigen und das eines Zuckerkranken musikalisch verschiedentlich wiedergeben können, habe ich für Sie als Komponisten nichts übrig.'

de term muzikaal absolutisme willen voorstellen - ondervangt alle 'retours á' op een veel radicaler wijze dan Reinecke of Satie dat ooit voor mogelijk zouden hebben gehouden. Het muzikaal absolutisme vertoont een asketische tendens die voorlopig alle relaties met de andere kunsten heeft opgezegd. Dit is geen fictie; de feiten wijzen het uit. Na Debussy's Hellenisme, na Mahlers 'klinkende zonnestelsels' was het, in de wereld der componisten, met het tonale besef afgelopen. Riemann had ons tonale bewustzijn 'geklärt' en daarna (niet daardoor) was het voor de componisten waardeloos geworden. Na een hegemonie van bijna vier eeuwen vindt men zijn klinkende werkelijkheden buiten de invloedssferen van majeur en mineur, onder een andere jurisdictie dan die der tonale functie.

De muziek van heden is nog pas begonnen met het ontdekken van haar vermogens. Schönbergs werk was louter destructief en zijn 'laatste periode' betekent een compromis. Het kwarttonen systeem is een uitermate ingenieus stelsel, dat zijn bruikbaarheid met kunstwerken (die ik nog niet hoorde) zal hebben te bewijzen. De bitonaliteit is: de eerste schrede (niet meer) buiten de kwintencirkel. Misschien zullen wij aan dit nieuw toegevoegde gebied honderd, tweehonderd jaar genoeg hebben, wie weet? Majeur-mineur hebben de mensheid welhaast vierhonderd jaar kunnen dienen; ik geloof dat ik niet te ruim reken wanneer ik aan de polytonaliteit een hegemonie van ten minste honderd jaren voorspel. Maar daarna zal men weer onherroepelijk verder moeten gaan, in de richting ener subtielere differentiëring der intervallen, denk ik. Voor die toekomst zullen Hába's ontdekkingen ongetwijfeld betekenis hebben.

Zoals het thans met de nieuwe muziek staat: niet meer onder het veilige dak der tonale functies, nog niet beschermd door de zuilen van een eigen tempel aan het bouwen waarvan generaties hun energie zullen moeten besteden - heeft zij haar

invloedssfeer sterk moeten vernauwen. Het is niet de muziek van heden welke de lyriek, de dramatiek, het gebaar dienen kan: de nieuwe muziek vindt haar plichten elders.

Dit is misschien een tussenperiode die slechts enkele jaren moet duren. Zonder twijfel zullen klank en gebaar, woord en geluid elkander weer behoeven. Op dit ogenblik manifesteert de nieuwe geest in de toonkunst zich slechts in zo ‘absoluut’ mogelijke uitingen.

Met deze inzichten gewapend behoort men de beoordeling (die eventueel ver-oordeling kan zijn) van de tegenwoordige muzieken ter hand te nemen. Slechts op deze wijze kan men de superioriteit van Bartóks pianoconcert boven dat van Strawinski aantonen: slechts op deze wijze kan men tot een ten naaste bij juiste appreciatie komen van de werken van Hindemith, Schönberg, Honegger, Casella of Prokofjew.

Onnodig te zeggen dat men zich met deze inzichten pas wapenen kan wanneer men een arsenaal vol tonale functies tot zijn beschikking heeft...

1928

Muziek en nationaliteit

Naar aanleiding van een Honegger-festival, gehouden in Utrecht, heeft men als gewoonlijk in diverse couranten en tijdschriften bespiegelingen kunnen lezen over de gemengde nationale karaktereigenschappen van deze componist, Zwitser van geboorte, Fransman van ontwikkeling. Dergelijke, in de regel kant noch wal rakende, overpeinzingen blijven ons hier nimmer bespaard, wanneer de auteur in kwestie toevallig geen Fransman (en dus ‘spiritueel’) geen Duitser (en dus ‘diepzinnig’) of geen Spanjaard (en dus ‘hartstochtelijk’) is. De sluizen der oppervlakkige welsprekendheid gaan extra wijd open wanneer men met Zwitsers, of met landgenoten, onderworpen aan stromingen zowel uit Latijnse als Germaanse centra, te doen heeft. Het is onze scribenten bijna nooit mogelijk iemand ook waarlijk ‘iemand’ te laten blijven in hun panegyriecken of pamfletten. Hun schijnbare objectiviteit is echter een gevaar voor de ontwikkeling der Nederlandse scheppende toonkunst. Ik meen dat wij doelbewust stelling behoren te nemen tegen deze door onhelderheid misleidende beschouwingswijzen.

Hiertoe is het nodig zich in de eerste plaats af te vragen wat het nationalisme voor de toekomst beduidt.

Minder, in hoogste instantie, dan gewoonlijk aangenomen wordt. Maar anderzijds is de vraag naar het nationale milieu van een auteur van veel verder strekkende betekenis dan men ooit in een courantenartikel bij voorbeeld uiteen kan zetten. Voor ons, Nederlandse musici is dit buitengewoon gewichtig: noch zij wier jeugdliefde gebonden bleef aan het Duitsland der grote symfonisten, noch zij wier hele hart uitgaat naar de klanktovers en de lichte wijsheden der Franse meesters zijn betrouwbare gidsen. De Nederlandse muziek kan slechts

door Nederlands voelende componisten geschreven, door Nederlands voelende hoorders onmiddellijk en volledig verstaan worden. Zo en niet anders was dat ook steeds met de Franse muziek in Frankrijk, de Duitse in Duitsland. De muziek in welke de zeer belangrijke auteurs overal ter wereld, in Frankrijk, Duitsland, Nederland, Italië en Spanje, geschreven hebben en schrijven, rijst natuurlijk boven deze beperkte nationale belangrijkheid uit. Maar geen Duitse muziek was waarlijk groot, waarlijk universeel, die niet in eerste instantie voor het Duitse oor summiere waarheid was. En datzelfde geldt voor alle nationaliteiten.

Het zinnetje: 'de muziek is internationaal' wordt al te vaak gedachteloos uitgesproken. Natuurlijk is de 'Europese' muziek, zijn de symfonieën van Beethoven en Berlioz, de cantates van Bach, de opera's van Verdi boven nauwe landelijke waarderingen uitgekomen. Een wals gaat in Wenen ongeveer even snel als in Parijs; *Kitten on the keys* is even bête in Birmingham als in Stockholm. En toch bewijst dit niets. *Die Meistersinger* klinkt in Bayreuth anders dan in Brussel en walsmuziek van Johann Strauss kan men van een Frans of Nederlands ensemble slechts volmaakt vinden zolang men die nog niet in Wenen hoorde.

Het notenschrift is internationaal. Ettelijke tradities zijn internationaal, speelmannieren zijn dat. Maar *de muziek*, dat wat tussen de noten leeft, wat de noten in onze geest doet klinken, is anders en meer.

Men moet, om de betrekkelijke onwaarheid van de uitspraak dat muziek internationaal zou zijn te beseffen, vele nationaliteiten hebben leren kennen. Een musicus verkeert in dit opzicht zelfs in benijdenswaardige omstandigheden. Wij kunnen vreemde nationaliteiten leren begrijpen door middel van de muziek dier volkeren. Schrijvers, filosofen, politici hebben het in dit opzicht moeilijker dan wij. Omdat onze 'taal' dezelfde is in Joegoslavië als in Denemarken. Niet wat

ermede ‘gezegd’ wordt, is internationaal. Maar de ‘woorden’, dat wil zeggen de verticale en horizontale klankenreeksen, vertonen de grootst denkbare affiniteiten.

Men begrijpe wel dat ‘de muziek’, dat is: het musiceren, het muziek-bedrijven en het muziek-horen, niet hetzelfde is voor een Fransman als voor een Duitser. De muzikale ‘smaken’ van een Tsjech en van een Amerikaan lopen verder uiteen dan de veelal uniforme concertprogramma's van Praag en New York zouden laten vermoeden.

Het is ondoenlijk in het korte bestek van dit opstel alle ons bekende nationale muzikaliteiten onderling te vergelijken of zelfs maar op te sommen. De statistiek is trouwens verre van volledig, op dit punt. Ik kies dus de twee, voor ons Nederlanders belangrijkste, nationaliteiten: Frankrijk en Duitsland.

Voor de besten der Duitse en Oostenrijkse musici is de muziek een zaak van overtuiging. Op het terrein der muziek ontmoeten daar allerlei filosofische en religieuze stromingen elkander. Muziek is in Duitsland geen tijdverdrijf, geen ornament. Verschijnselen als de ‘Jugendmusikschulen’, prestaties als ‘Das Neue Werk’ zijn bijzonder leerzaam, in dit opzicht. Meer dan eenmaal heb ik moderne Duitse musici horen verzekeren, dat de tijd niet ver meer is dat de muziek de plaats der religie zal gaan innemen, óók bij de grote massa.

Buiten Duitsland is men al spoedig geneigd dit voor een paradox te houden. Het is evenwel een volkomen logische consequentie van vier eeuwen Duits muziekbeseft. Een Duitser denkt gaarne in abstracta: het denken ‘an sich’ het filosoferen trekt hem sterk aan. De muziek, welke nimmer stellingen poneert, die geen vragen stelt en tracht op te lossen, is voor dit Duitse denken een bijzonder bruikbare middenstof. De muziek kan evenmin iets positief bewijzen als ontkennen: de ‘waarheid’ die grootste gemene deler van onze wensen en vermogens, bestaat in de muziek niet. In het systematiseren-

de Duitsland van Kant (en Riemann!) moest men binnen betrekkelijk korte tijd tot deze inzichten komen. Ik geloof niet dat wij ver mis zijn wanneer wij constateren dat de muziekliefde van de Duitser een religie-equivalent is.

Hieruit volgt dat een onvolledig, een bepaald onvolmaakt muziekstuk van een Duits auteur als zelfprojectie nog zeer de moeite waard kan zijn, voor een Duitser. Deze muziek immers bestaat hier door middel en ten behoeve van een aantal louter ‘muzikale’ dus niet redelijk-begrijpbare premissen. Vooropstellingen welke een niet-Duitser niet altijd grif zal willen aannemen, dat is duidelijk. Het is misschien het ernstigste verwijt dat wij de Duitse musici moeten maken: dat zij de verhouding tussen landelijke en Europese betekenis niet steeds duidelijk genoeg voor ogen hebben gehouden. Een groot deel van de Duitse muziek wordt in Frankrijk, Nederland en Engeland evenzeer bewonderd als in het land van oorsprong. Maar buitenlanders bewonderen deze muziek op andere gronden dan in Duitsland geschiedt. Juist dit is de oorzaak van talloze misverstanden.

De muziek is voor de Franse componisten en melomanen iets totaal anders. Geen religie, een spel. Een spel dat er zeer op aankomt, niet minder dan een filosofisch of religieus systeem voor een Duitser. Maar altijd: een spel.

Er is een tijd geweest dat men in Frankrijk het muzikale spel bedreef met een passie die ons op dit ogenblik onwaarschijnlijk voorkomt. Het oplossen van contrapuntische vraagstukken was een soort gezelschapsspel, een cross-word puzzle. Dat is uit de mode geraakt en het is zeker dat de Fransman, in muzikale zaken, niet aan het Duitse vaardigheidsgemiddelde meer toekomt. De Fransman heeft zin voor evenwicht, voor de fijne pointes, voor het spel met woorden. Maar woorden zijn voor hem de dragers van begrippen en de Franse welsprekendheid mist nimmer logica. Men offert veel op aan de

logica, ja zelfs aan de scholastiek. Maar onevenwichtige werken waren in Frankrijk altijd zeldzamer dan daarbuiten. Het levens- en kunstbesef in Frankrijk is in het algemeen veel meer literair dan instinctmatig muzikaal (Duitsland) of picturaal (Nederland). Dit beduidt niet dat een Frans *musicus* ook minder ‘muzikaal’ zou moeten heten dan een Duits, in genen dele. De muzikaliteit van een persoonlijkheid wordt in hoogste instantie bepaald door de mate van het vermogen om zijn onbewuste muziekvoorstellingen in klanken weer te geven. Dit vermogen is in Frankrijk niet geringer dan elders ter wereld. Dat de Franse musicus ‘literair’ zou zijn, behoort dan ook niet in smalende zin te worden uitgelegd. Maar een Fransman die componeert heeft andere ambities, gaat van andere premissen uit dan een Duitser. De kern van een Frans werk kan onbeduidend, ja voos zijn. Maar het hele stuk is bijna altijd goed van verhouding, van verdeling. In Duitsland kan diezelfde kern sterk en menselijk hoogst belangwekkend zijn, terwijl het kunstwerk dat eruit ontstond onevenwichtig en kwalijk geslaagd moet heten.

Zo zien de zaken er, op de spits gedreven, uit. Onnodig te zeggen dat de Duitse muziek welke Europese betekenis kreeg evenmin brokkelig en onaf was als de beste Franse scheppingen. En even onnodig te constateren dat de waarlijk sterke Franse composities ook uit krachtige kernen ontstaan zijn. De Franse en Duitse muzikaliteiten schijnen voorbestemd om elkander nimmer te begrijpen. De skeptische, ietwat geboorneerde, patriottische Fransman begrijpt niets van Duitslands ambities in muzikale zaken. Hij vertrouwt op zijn oren en op zijn instinct voor orde. Hij vraagt zich af hoe de muziek klinkt, of zij hem een muzikale sensatie geeft. Herhaaldelijk vergist hij zich met nieuwe werken. Hij is realist, rationalist en reactionair. Gelijk hij in 1860 Wagner verwierp, verwerpt hij vandaag Schönberg. Te goeder trouw, met het volste recht. De muziek komt in Frankrijk altijd achteraan. Toen

de muziek van Wagner ging passen in het Franse levens- en kunstbesef, omstreeks 1895, adopteerde men Wagner even radicaal en zonder terughouding als men hem eerst verworpen had. Zo ging het altijd en zo zal het blijven gaan, zolang Parijs de betekenis van toetssteen voor het Europese intellect behouden zal.

De Duitsers daarentegen horen soms meer uit de Franse muziek dan de auteurs erin hadden gelegd. De Duitser luistert niet alleen met zijn oren en de Latijnse zin voor orde is hem vreemd. Hij interpreteert en het is zeker dat hij daardoor soms een veel dieper schoonheidsontroering weet te ondergaan dan de Fransman. Hij eigent zich een werk, een genre, een stijl toe. Hij maakt vreemde muzieken tot zijn eigendom en meet die interpretaties met de maten die voor zijn eigen kunst gelden. Ook de Duitser vergist zich - hoewel minder vaak - met nieuwe werken. Hij ziet soms essentiële kenmerken over het hoofd, luistert langs belangrijke details heen. Hij zoekt allereerst naar de sleutels die hem een toegang tot het binnenste van een werk ontsluiten. Als hij het van binnen heeft leren kennen, als hij de 'geheimen' ontraadseld heeft, dan pas komt hij ertoe het geheel te gaan beschouwen. Zo iets duurt soms jaren.

De Duitser is metafysisch van aanleg, eer revolutionair dan reactionair. Zijn patriottisme is anders geaard dan het Franse (minder individualistisch, hoewel niet minder hecht). Hij is niet skeptisch, niet spiritueel. Een belangrijk Frans werk maakt betere kansen in Duitsland dan een radicale Duitse compositie in Frankrijk.

Natuurlijk ontbreken de vergissingen niet. *La valse* van Ravel is een recent voorbeeld. De Duitse romantische interpretatie (het stervende Wenen) die, op 'zakelijke' gronden en uit geboorneerdheid, zelfs door sommige Frans-schrijvende scribenten is overgenomen, is precies het voorbeeld van de Duitse liefhebberij om eerst naar het centrum van een werk te zoe-

ken en dan te gaan luisteren. Dat Ravel werkelijk niet anders bedoeld had dan een hedendaagse en actueel-georkestreerde 'Walzerkette' te schrijven, à la manière de, en op thema's van, Johann Strauss, was ook te simpel om er vrede mee te mogen hebben...

Noch in Duitsland, noch in Frankrijk ontbreekt het verzet tegen de hierboven geschetste nationale beschouwingwijzen van muziek en componisten. In Duitsland heeft men steeds een helder begrip gehad voor hetgeen andere nationaliteiten wellicht beter deden dan de eigen landgenoten. Zeer speciaal in Oostenrijk heeft men onophoudelijk een sterke sympathie voor Franse cultuur aan de dag gelegd. Men denke aan Schönbergs *Pelléas und Mélisande*, aan de *Pierrot lunaire*. In Frankrijk had men altijd minder behoefte om op de gebeurtenissen in het buitenland te letten. Johann Strauss veroverde Parijs in 1867 bij verrassing; tegenwoordig kijkt de Parijzenaar door een Amerikaanse bril en luistert met Amerikaanse oren - zeer tot schade van zijn eigen oordeel overigens. Leerzaam is ook Romain Rollands *Jean-Christophe*. Rolland, wiens pan-europeïsme soms sterker Duits getint was dan men van een Fransman zou verwachten, verwerpt het Franse muziekbef radical. Dat hij daardoor zijn hoofdpersoon degradeerde tot een revenant van de historische Beethoven, dat hij er een Vliegende-Blätter-karikatuur van een componist van maakte, is hem helaas ontgaan. Jammer van de tien dikke delen belletrise...

Deze korte beschouwing zou niet volledig zijn wanneer wij de hierboven genoemde feiten niet toetsten aan de muzikaliteiten der Zwitsers, Belgen of Nederlanders, rassen die zowel invloeden ondergingen uit Duitsland als uit Frankrijk. De latente Zwitserse muzikaliteit is een tamelijk ingewikkeld probleem, omdat men daar ook rekening behoort te houden met Italiaanse invloeden. Het vraagstuk verliest veel van zijn

moeilijkheid en tevens van zijn aantrekkelijkheid door het verschijnsel dat de latente muzikaliteit in een bergland zwakker pleegt te zijn dan elders. Bovendien is de Zwitserse republiek een staatkundig sterke eenheid, maar mentaal een vat vol tegenstrijdigheden. Zwitserland herbergt vier nationaliteiten, er zijn vier radicaal verschillende officiële talen, en Zürich en Genève, op enkele uren sporens van elkander gelegen, vertonen minder overeenkomst dan Leipzig en Lyon. Over een typisch-Zwitserse muzikaliteit kan ik niet schrijven, omdat ik die nimmer ontdekte. Noch in het heden, noch in het verleden manifesteerde de Zwitserse culturele eenheid zich in muziek. Ik ken werken van Walther Geiser, Conrad Beck, Othmar Schoeck, die volkomen Duits van mentaliteit en vinding zijn. Italiaans Zwitserland droeg bijna niets bij tot het totaal der Europese muziek en wat ik van Frans-Zwitsers ken verschilt niet wezenlijk van het werk der actuele Parijzenaars. Het is alsof in Zwitserland de muzikale stromingen elkander tegenhouden, alsof de uit Noord, West en Zuid gekomen muzieken zich te pletter hebben gelopen tegen het Gotthard-massief. Van synthese is geen sprake.

Anders staat het in België. Ik laat in het midden of België in staatkundig opzicht een even hechte eenheid vormt als Zwitserland. Het antagonisme tussen Vlaamse en Waalse belangen en idiomen heeft in de muziek nog geen synthese gevonden. Arthur Hoérée, Fernand Quinet, Paul de Maleingreau schrijven een sterk door Frankrijk beïnvloede muziek. Het is moeilijk te zeggen of César Franck, wanneer die in België gebleven was, een autonome Waals-Belgische componistenschool gevormd zou hebben. Ik acht dit waarschijnlijk; Lekeu en Jongen, zijn Belgische opvolgers, baseerden zich nu op een verfranst-Waalse traditie en het is zeker dat Francks invloed in België meer nut had kunnen stichten dan nu in Frankrijk (Schola Cantorum!) geschied is. De Waalse toonkunst en het officiële Brusselse muziekleven schijnen mij op

dit ogenblik nauwer aan Parijs verbonden dan met het wezen van de zaak overeenkomt. Europese betekenis kan men aan de prestaties der jongere Frans-Belgische generatie niet toekennen.

In Vlaanderen staat het enigszins anders. De muziek van Benoît, Flor Alpaerts, Lodewijk Mortelmans, Aug. de Boeck behoort op een geheel ander plan thuis dan het werk der Waalse componisten. De Vlamingen hebben geen César Franck onder hun onmiddellijke voorgangers gehad en dat is zowel een voordeel als een nadeel. Duitse invloeden zijn manifest, maar het zijn voornamelijk prae-Wagneriaanse stromingen die via Benoît en Mortelmans in Vlaanderen tot ontwikkeling zijn gekomen. Vlaanderen is, in muzikale zaken, op het ogenblik zo ver als Nederland dat was in de nadagen van Verhulst. Het wachten is op een Vlaamse Diepenbrock, erudiet en eclecticus, die de latente krachten van dit volk zal weten te binden en te richten op een doel dat hoger is dan bij voorbeeld Streuvels en Timmermans zich in de literatuur gesteld hebben. In Vlaanderen, land met een rijk verleden, kan - in theorie - een zelfstandige muziek ontstaan. Misschien ontstaat zij binnen enkele jaren, misschien wordt zij in haar ontwikkeling nog belemmerd door (onder andere) staatkundige invloeden. Ik verwacht twee muzieken in België: de Vlaamse en de Waalse. Hoe een Waals-Vlaamse Belgische eenheidsmuziek zou moeten uitvallen durf ik mij voorlopig nog niet voor te stellen.

En ten slotte Nederland. Nederland vormt sinds eeuwen een afgesloten politiek-economische eenheid. Onze staatseenheid is ouder dan de Duitse of Italiaanse en typisch Nederlandse stromingen kunnen wij naspeuren, meer dan vijf eeuwen terug in het verleden. De Nederlandse cultuur had het in de zeventiende eeuw tot een fameuze bloeiperiode gebracht en de manifestaties uit die jaren hebben nog niets van hun glans verloren: Sweelinck, Rembrandt, Steen, Vermeer, Vondel,

Hooft, Breero en Van Campen. De Nederlandse mentaliteit is anders dan de Duitse, anders dan de Franse. In muzikale zaken zijn wij minder skeptisch dan de Fransen, minder hartstochtelijk dan de Duitsers. Wij nemen de kunst als een ernstig spel waar, doch niet als een religie. Ook wij stellen ons niet tevreden met een oppervlakkig onderzoek, ook wij vragen naar het waarom van een kunstwerk. Doch die onderzoekingsdrift is bij ons niet primair; op den duur boeit ons geen kunstwerk dat constructiefouten vertoont.

Doch wij bezitten als collectiviteit, naast deze deugden, één zeer ernstig gebrek: het ontbreekt ons aan geloof in onze eigen kracht, aan eerlijke waardering van onze eigen betekenis. De Nederlandse muzikaliteit is niet een emulsie van Duitse diepzinnigheid en Franse *savoir faire*; de Nederlandse muzikaliteit is de consequentie van vijf eeuwen culturele eenheid. Wij hebben dit saamhorigheidsbesef telkens verloren (de Nederlander is een schismatisch aangelegde natuur!), maar het is, na perioden van vergetelheid, telkens weer bovengekomen. Wij staan op dit ogenblik aan het begin van een nieuwe nationale bewustwording; onze landgenoten zullen moeten inzien dat een nieuwe krachtige Nederlandse muziek bestaat. Wij behoeven ons niet meer om raad en voorlichting te wenden tot het buitenland; de periode van leenmanschap is voorgoed voorbij. De Nederlandse muzikaliteit is niet de mindere van de Nederlandse intelligentie, van de Nederlandse staatkunde. Uit een bewust herontdekken van de waarheden welke onze grote zeventiende-eeuwers wisten, is de nieuwe Nederlandse muziek ontstaan.

Men mene niet dat dit alles een opgemaakte en afgesloten balans zou zijn. Voor het zo ver is, zullen er nog vele obstakels uit de weg geruimd moeten worden. De Nederlandse concertbezoeker is grootgebracht met Tsjaikowski en Mahler en het kan nog jaren duren voor hij zijn muzikale Olympos op kaartstelsel in het vuur durft werpen. Maar eens zal dat

moeten gebeuren en daartoe is het noodzakelijk dat ons gehele volk doordrongen worde van deze simpele waarheid:

Muziek is niet internationaal; muziek is universeel. Zij is niet het privilege van sommige naties, rassen of kasten. Muziek is het onvervreemdbaar bezit van ieder mens, van elk volk. De Duitse muziek is niet ‘beter’ dan de Nederlandse, de Franse de Italiaanse. Er bestaat geen ‘beter’ of ‘slechter’ in deze materie. Het is met muziek als met regeringsvormen: ieder volk heeft de regering en de muziek die het verdient. Het Nederlandse volk behoeft zich slechts zijn waarde, dat wil zeggen, de verhouding tussen zijn verleden en zijn actuele vermogens, bewust te maken om in muzikaal opzicht tot een grote hoogte te stijgen.

Mits men zich spiegele aan hetgeen andere landen voor hun muziek en hun kunstenaars doen en sinds jaren gedaan hebben. Uit kleine belangenpolitiek ontstaat geen grote kunst. In Nederland evenmin als elders ter wereld.

1929